Albert Camus sau tragicul exilului

Ion Vitner

Ion Vitner

Albert Camus sau tragicul exilului

București ◆ 1968

Editura pentru Literatură Universală

Revers şi faţă

„Născut sărac, într-un cartier proletar."
(L'Envers et l'Endroit – Prefaţa.

Ce se ascunde îndărătul existenţei aceluia care a fost Albert Camus ? Persistă o serie de fapte, dominate de una din cele mai bizare evoluţii : de la vlăstarul unei mizere familii algeriene, cu tradiţie proletară, la situaţia de laureat al Premiului Nobel şi de scriitor avînd o enormă audienţă în toate colţurile lumii.

O astfel de evoluţie apare stranie chiar prin simplul fapt că autorul *Ciumei* este singurul deţinător occidental, de stirpe proletară, al marelui premiu decernat de către Academia suedeză.

Iată de ce este necesar a desprinde din seria de evenimente cunoscute, şi care compun în mod obişnuit biografia lui Camus, cîteva semnificaţii permiţînd o explorare ceva mai în adînc. Acest lucru se impune şi prin faptul că, în jurul creaţiei camusiene, s-au aglomerat prejudecăţi care necesită o amendare, o clarificare sau respingere.

Un prim contact cu universul camusian, prin intermediul biografiei sale, poate fi util prin urmare numai în măsura în care, dincolo de fapte nude, putem oferi semnificaţii utile.

Albert Camus s-a născut, întîmplător, la Mondovi (departamentul algerian Constantine), la 7 noiembrie 1913. Spun *întîmplător* pentru că Mondovi nu a constituit niciodată pentru Camus un „loc natal" şi nu reiese de nicăieri că, fie şi din simplă curiozitate, scriitorul ar mai fi călcat vreodată pe meleagurile în care a luat contact, iniţial, cu existenţa terestră.

Tatăl său, Lucien Camus, dintr-o familie de muncitori alsacieni transplantată în Algeria încă din 1871, ca urmare a politicii coloniale a Franței imperiale, era lucrător „cavist" într-o exploatare vinicolă, specialitatea familiei fiind, se pare, viticultura și dogăria, ca anexă absolut necesară a celei dintîi.

De altfel, atmosfera atelierelor de dogărie era singura cunoscută de către scriitor din ambianța proletară și, atunci cînd va scrie despre muncitori, va plasa narațiunea sa în mediul acestei specialități meșteșugărești (nuvela *Les muets).*

Mama scriitorului, Catherine Sintès, era de origină iberică, insuflînd viitorului scriitor o infinită afecțiune față de Spania, în atît de mare măsură însemnată în formația sa intelectuală, încît se poate spune despre Camus că este un *mediteranean* prin două dimensiuni geografice una algeriană, structurală și preponderentă, alta iberică, de aspirație continuă. De altfel, fizionomia lui Camus era a unui spaniol și nu a unui francez, părînd desprinsă dintr-un tablou al unui El Greco, ceva mai temperat în verticalizarea faciesului uman. Emmanuel Roblès, prietenul intim al scriitorului, evocă prezența sa fizică într-o astfel de aură hispanică : „Cu trupul zvelt și elegant, fața prelungă și privirea gravă sau ironică, întotdeauna pătrunzătoare, el ne amintea de unii din acei mari artiști ai arenei care, în atmosfera festivă și calda desfășurare de culori, nu încetează de a-și privi moartea înscrisă pe fruntea neagră a taurilor. Da, el evoca acea *alma torera,* scumpă lui Antonio Machado..."[1]

Lucien Camus a fost o efemeridă, soarta sa nefiind diferită de aceea a milioanelor de proletari din toată lumea primului război mondial. La 2 august 1914 izbucnește incendiul militar. Lucien este „vărsat" într-o unitate de zuavi și, grav rănit în prima bătălie de pe Marna, moare în spitalul din Saint-Brieuc, unde și este înmormîntat.

[1] Emmanuel Roblès, *Jeunesse d'Albert Camus, Nouvelle Revue Française,* an VIII, nr. 87/1, martie 1960, pp. 410—421.

Camus nu și-a cunoscut tatăl, pentru bunul motiv că avea numai cîteva luni cînd acesta dispărea dintre cei vii. Va fi privit — mai tîrziu — cu uimire și cu oarecare tristețe imaginea paternă, dintr-o fotografie în care apare o figură de om cumsecade, întrucîtva inexpresivă, atît prin privirea stearsă cît și prin comuna mustață a modei de la începutul acestui secol. Catherine, pe care marile mizerii ale existenței o făcuseră să uite imaginea soțului, îi spunea micului Camus, în rare clipe de destindere, la întrebarea acestuia dacă seamănă tatălui său : „Dacă ai avea o mică mustață, ai fi bucată ruptă dintr-însul". De fapt, Catherine se înșela Lucien era un brahicefal, ca mai toți francezii, arborînd un craniu aproape rotund, pe cînd Albert era dolihocefal, ca mai toți spaniolii.

În proza intitulată *Între da și nu* (din *Revers și față),* Camus prezintă pe un ton obiectiv, destul de rece, nu lipsit de o nuanță ironică, destinul tragic al tatălui „Murise, cum se spune, pe cîmpul de onoare. La loc de cinste pot fi văzute, în ramă aurită, crucea de război și medalia militară. Spitalul a trimis, în plus, văduvei o schijă de obuz găsită în cărnuri. Văduva a păstrat-o. De mult timp ea nu mai resimte nici o tristețe. Și-a uitat bărbatul, dar mai vorbește încă de tatăl copiilor ei."[1]

Figura dominantă în copilăria lui Camus a fost mama, Catherine. Din tot ce a scris despre mama sa și din ceea

[1] A. Camus, *Essais,* Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 25.

Referințele de subsol privitoare la opera lui Albert Camus vor fi făcute potrivit ediției în două volume a creației camusiene, apărută în *Bibliothèque de la Pléiade.* Primul volum *(Théâtre, Récits, Nouvelles),* prefațat de Jean Grenier, cu text stabilit și adnotat de Roger Quilliot, a apărut în 1962 ; cel de al doilea volum *(Essais),* apărut în 1965, cuprinde totalitatea operei eseistice și filozofice, fiind însoțit de o introducere semnată de Roger Quilliot, iar textul fiind stabilit și adnotat de R. Quilliot și L. Faucon. Pentru a facilita trimiterile vom indica *Pl. I* pentru toate textele cuprinse în primul volum și *Pl. II* pentru cele din al doilea. *Carnetele* nefiind cuprinse în ediția din Pléiade, vor avea indicații aparte : *Carnets I,* cuprinzînd însemnările din perioada mai 1935—februarie 1942, și *Carnets II,* pentru perioada februarie 1942—martie 1951. (N. aut.)

ce au completat biografii, profilul Catherinei apare aureolat de un interes ieșit din comun.

Cea mai în vîrstă dintr-o serie de nouă copii ai unui muncitor agricol spaniol, Catherine purta, atenuate, semnele unei infirmități, ereditară în familia Sintès. Toți membrii clanului familial erau surdomuți. Dar, în pofida unei astfel de nefericiri, cei din neamul Sintès înfruntau viața cu demnitate, căutînd în imensitatea ei heteroclită un colț care să le asigure o existență grea, dar liberă. Cu toții erau analfabeți (inclusiv mama lui Camus), ca semn al mizeriei depline în care fuseseră siliți să trăiască.

La moartea lui Lucien, Catherine rămîne pe drumuri, în accepția strictă a cuvîntului cu doi copii de hrănit Lucien, primul născut, și Albert. Neavînd altă modalitate de a-și salva copiii, văduva se refugiază la mama ei, fostă muncitoare agricolă, retrasă în cartierul proletar Belcourt din Alger, unde, în două încăperi minuscule, trăiește împreună cu un fiu, Étienne, muncitor dogar. Într-o fotografie de epocă, îl vedem pe Étienne, înalt, spătos, cu o mustață în furculiță, cu o privire plină de cel mai desăvîrșit optimism, în mijlocul unui grup de muncitori, în atelierul unde era angajat. Întreaga sa înfățișare respiră hotărîre implacabilă de a-și învinge prin muncă propriul destin. În grupul muncitorilor se află și micul Camus, ceea ce înseamnă că, din vreme, unchiul Étienne căuta să-l înarmeze în lupta atît de dură cu existența.

În timp ce Étienne, realist, vrea să facă din nepotul său un dogar, Catherine, ca orice mamă, nutrește un mare vis romantic băieții ei să fie primii știutori de carte din istoria grevată de analfabetism a familiei. Visul pare, practic, nerealizabil, din cauza totalei sărăcii a familiei. Cum nu putea aștepta ajutor din partea nimănui, Catherine, cu toată constituția ei firavă, se angajează ca lucrătoare la o cartușerie, unde muncește pînă la istov. Epuizată de efort și de condițiile insalubre de muncă, părăsește cartușeria pentru meseria de spălăto-

reasă, femeie în casă etc. În felul acesta Catherine reușește să-și dea copiii la învățătură. Lucien, vîrstnicul, va naufragia ca obscur funcționar și biografii lui Camus nici nu-i înregistrează în vreun fel existența ulterioară. Din Albert va izbucni, ca dintr-un strat geologic supus unor adînci și tulburătoare transformări, lava geniului, luminînd cu incandescența ei nu numai modestul clan al Camusilor și Sintèsilor, dar întreaga umanitate. Este sigur că fără obstinația Catherinei, fără sacrificiul propriei sale existențe (Catherine rămasă văduvă la vîrsta tinereții nu s-a mai căsătorit, dedicîndu-și viața creșterii copiilor), destinul lui Albert Camus s-ar fi desfășurat pe alte coordonate.

Iconografia Catherinei, destul de sumară, ne prezintă o femeie șubredă, în a cărei înfățișare impresionant este capul. În anii bătrîneții expune fotografului o față cutreierată și cutremurată de riduri, ca și cum fiecare zi a existenței sale de trudă s-a înscris printr-o cută epidermică. Dar nimic, în ochii acestei femei, nu exprimă dezolare sau extenuare. Privirea ei este pătrunzătoare, ca a lui Albert, iradiind calm și echilibru, o forță liniștită de dominare a vieții.

Legată prin fire interioare, extrem de puternice, de mahalaua proletară a Belcourt-ului, Catherine nu a părăsit cele două minuscule încăperi din strada Lyon ale universului familial nici în anii gloriei lui Camus. Știrea Premiului Nobel, acordat vlăstarului ei, a găsit-o la masa de călcat rufe, fotografii surprinzînd momentul în care, cu infinită duioșie, ține în mîinile muncite fotografia înrămată a lui Albert. Știrea morții lui Camus a doborît-o. Moare în septembrie 1960, în vîrstă de șaptezeci și opt de ani.

Personalitatea oricărui mare creator este profund impregnată de atmosfera anilor copilăriei, de climatul în care s-a dezvoltat, introducînd în opera sa afinitățile sau repulsiile acelor primi ani ai formării afective.

În mod firesc ideea paternității nu poate fi aflată în creația lui Camus, care nu și-a cunoscut niciodată tatăl.

În schimb, o bună parte a operei sale este agitată de avatarurile maternității. Relațiile dintre mamă și fiu, în *Străinul* (drama lui Meursault fiind accentuată de aparenta indiferență sentimentală față de mama sa), splendida figură a mamei doctorului Rieux, în *Ciuma*, executată aidoma copiei fotografice după un clișeu intangibil purtat de către scriitor în calda lui afecțiune, înspăimîntătoarea dramă a Mamei, figură reală și simbolică în același timp din *Greșeala*, sînt ipostazele maternității, care domină proza și dramaturgia lui Camus.

Imaginea casei părintești și a profilului mamei apar mai ales în volumele de „eseuri", de fapt însemnări hibride poematice, de cele mai multe ori, rezultate din meditație filozofică și narațiune epică. Sînt, de altfel, singurele note direct autobiografice existente în opera sa, orientată, în marea ei majoritate, către dramele obiective ale umanității. Ele sînt extrem de importante pentru că ne oferă liniile directoare ale personalității lui Camus, dominantele sale etice, determinate, cum notează fără dubiu scriitorul, de mediul familial proletar. Asupra unei trăsături etice, mai ales, insistă Camus *lipsa invidiei* sub diferitele ei manifestări. Ea este, într-adevăr, atît de caracteristică scriitorului, încît o înțelegere a ceea ce a cauzat evoluția sa către lumea literelor ar putea părea un miracol, Camus nefiind un ambițios destinat să-și construiască o carieră prin obstinație în jurul unor calități personale, cultivate cu hotărîre.

Lipsa totală de invidie, de spirit de concurență interumană, de ambiție carieristă, menită să modifice condiția umană prin avantaje strict personale, „o datorez, scrie Camus, mai întîi alor mei, cărora le lipsea aproape totul, dar nu invidiau aproape nimic. Prin simpla ei tăcere, rezervă, mîndrie naturală și sobră, această familie, care nu știa nici măcar să citească, mi-a dăruit una din cele mai grandioase și perene învățături." *(Revers și față)* [1].

[1] *Pl. II*, pp. 6—7.

O altă dimensiune spirituală, conferită de climatul familial, poate fi aflată în lipsa simțului de posesiune a bunurilor sau de acumulare personală. Într-adevăr, căminul părintesc nu-i prezenta copilului din mahalaua Belcourt decît spectacolul indigenței totale, adică al totalei lipse de posesiune, mergînd pînă la obiecte de utilitate curentă. Din cele două încăperi, în care trăiau laolaltă cinci suflete, una servea drept bucătărie și sufragerie, iar cealaltă drept dormitor. Cum cinci paturi nu ar fi avut loc, locatarii dormeau tot timpul anului pe saltele așternute de-a lungul zidurilor, pe podelele frecate pînă la lustru de către harnica și curata Catherine. Puținele veșminte ale locatarilor stăteau de-a valma într-o ladă servind drept dulap și scrin în același timp. În afară de o masă și cîteva scaune nu mai exista nimic altceva în această casă de proletari algerieni. Același decor, total eliberat de îngrămădirea mobilelor (caracteristică încăperilor burgheze), oferind copilului deplină libertate de mișcare (nu a fost niciodată certat că ar fi putut sparge sau deteriora ceva, pentru simplul motiv că o astfel de eventualitate era exclusă prin lipsa obiectelor), micul Albert îl întîlnea peste tot, în asiduele sale peregrinări prin cartierele sărace ale Algerului, din Belcourt, situat în proximitatea portului, și pînă la Casbah, suită în preajma lanțurilor muntoase înconjurînd Algerul. În casele arabilor, spaniolilor, evreilor sau italienilor săraci, în care pătrundea prin intermediul tovarășilor lui de joacă, Albert întîlnea aceeași desăvîrșită goliciune a încăperilor, aceeași totală libertate a omului față de bunuri casnice provocînd teroarea întreținerii, a păstrării, a acumulării. Acest fapt explică și locul enorm pe care natura, *exteriorul*, îl ocupă în adolescența lui Camus. Tînărul Albert a trăit în permanență nu în intimitatea unui decor familial, inexistent prin paupertate, ci în aceea a decorului natural, mirific, al Algerului. În lipsa unor bunuri personale, Camus a crescut în sensibilitatea acută, revelatorie, a bunurilor aparținînd tuturor oamenilor : soarele, marea, dealurile, munții.

Cu privire la o astfel de coordonată esențială a naturii sale umane, Camus nota „Deși acuma trăiesc fără grija zilei de mîine, deci ca un privilegiat, nu am învățat încă ce înseamnă posesiunea. Nu pot păstra nimic din ceea ce am și îmi este oferit, fără să fi căutat. Lucrul acesta se întîmplă nu atît prin prodigalitate, după cît mi se pare, cît printr-o altfel de parcimonie : sînt zgîrcit cu această libertate personală care dispare de îndată ce începe excesul bunurilor. Cel mai desăvîrșit lux nu a încetat să coincidă, pentru mine, cu o anume lipsă de bunuri necesare. Iubesc casa cu desăvîrșire goală a arabilor și spaniolilor. Locul preferat pentru existență și muncă (și în care, oricît de ciudat ar părea, mi-aș dori să și mor) este camera de hotel. N-am putut niciodată să mă dăruiesc vieții de interior (care este, atît de des, contrariul vieții interioare) ; așa-zisa fericire burgheză mă plictisește și mă înspăimîntă." [1]

Rîndurile despre nota de asceză a vieții sale personale sînt adevărate. Emmanuel Roblès scrie cu privire la locuința lui pe cînd era funcționar al prefecturii din Alger „Locuia pe Bd. Saint-Saëns, într-o cameră goală, mobilată numai cu un cufăr lung, care-i servea drept pat și dulap. Grămezi de cărți umpleau camera, stivuite de-a lungul zidurilor. Indiferența față de contingențele materiale, asemănătoare aceleia a lui Meursault, poate fi pusă pe seama obîrșiei sale spaniole."

În virtutea predilecției pentru sobrietatea desăvîrșită în existența cotidiană, Camus revine destul de amănunțit asupra copilăriei în casa părintească. La aceasta se adaugă, neîndoielnic, atașamentul său sentimental, o singură clipă nealterat, de-a lungul întregii sale vieți, față de proletariatul din care descinde. Personalitate de un firesc absolut și de o extremă modestie, Camus are un singur blazon, arborat cu vădit orgoliu, de bună esență matricea sa muncitorească, viața sa desfășurată aidoma aceleia a milioanelor de truditori ai acestui pămînt.

[1] *Pl. II*, pp. 7—8.

În eseul intitulat *Între da și nu* (din *Revers și față*), scriitorul evocă mahalaua Belcourt, casa părintească, utilizînd accentele unei emoții covîrșite „Mă gîndesc la un copil care a trăit într-o mahala săracă. Văd parcă străzile cartierului, casa în care a trăit. Casa nu avea decît un singur etaj și scările nu erau luminate. Încă și astăzi, după trecerea atîtor ani, ar putea să se reîntoarcă acolo în plină noapte. El știe că va alerga pe scară, cu toată viteza, fără a se poticni o singură dată. Trupul său este impregnat pînă în străfunduri de această casă. Picioarele sale mai păstrează măsura exactă a înălțimii treptelor. Mîna sa mai este sensibilă la oroarea instinctivă, niciodată învinsă, a balustradei. Și aceasta din cauza libărcilor." [1]

Între da și nu inserează un pitoresc peisaj nocturn al cartierului Belcourt, văzut cu ochii copilului încă legat de universul familial, care nu și-a luat zborul prin diversitatea de colțuri mirifice ale Algerului. „În serile de vară, muncitorii stau în balconul casei. Casa lui nu avea însă decît o foarte mică fereastră. De aceea, erau coborîte scaune în fața casei și astfel începea voluptatea serii. În fața ochilor se întindea strada, cu negustorii de înghețată, de alături, cafenelele de peste drum, și gălăgia copiilor alergînd din poartă în poartă. Dar mai ales, printre marii ficuși ai curților, se întrezărea cerul. În sărăcie există un simț al singurătății, dar o solitudine care conferă fiecărui lucru valoarea sa exactă. La o anume treaptă a bogăției cerul și noaptea plină de stele par niște bunuri naturale. Dar în josul scării, cerul își recapătă întregul sens real, acela al unui farmec fără egal. O, nopți de vară, mistere în scînteieri de stele! În spatele copilului se deschidea un gang împrăștiind mirosuri grele, iar micul său scaun desfundat se apleca în jos sub greutatea lui. Dar, cu ochii ridicați spre cer, el sorbea cu sete puritatea nopții. Uneori trecea, în goană, un tramvai. Un

[1] *Pl. II*, p. 24.

beţiv îngîna un cîntec la colţul unei străzi, fără a izbuti să tulbure tăcerea." [1]

În *Ironia*, evocînd condiţia umană mizeră a cartierelor proletare ale Algerului, Camus recreează viaţa unei familii din Belcourt, care, fără dubiu, este propria lui casă a copilăriei „Trăiau la un loc cinci oameni : bunica, fiul ei mai mic, fiica vîrstnică şi cei doi copii ai acesteia din urmă. Fiul era aproape mut ; fiica, infirmă şi ea, gîndea cu greutate, şi dintre cei doi nepoţi, unul se angajase de timpuriu la o companie de asigurări, în timp ce mezinul mergea la şcoală. La şaptezeci de ani bunica domina toată această lume." [2]

Şi în eseul *Între da şi nu*, Camus revine la tema casei părinteşti, la imaginea teribilei bunici educîndu-şi nepoţii cu cravaşa, imagine atenuată de prezenţa mamei învăluită într-o aură de profundă gratitudine şi melancolie. „Mama şi copilul rămîneau mult timp tăcuţi. Uneori băiatul o întreba «La ce te gîndeşti ?» — «La nimic», răspundea dînsa. Şi era adevărat, nici nu putea fi altfel... Viaţa, interesele sale, copiii săi se mărginesc a fi aici, într-o prezenţă prea naturală pentru a fi simţită. Mama era infirmă, gîndea cu greutate. Ea avea o mamă aspră şi dominatoare care sacrifica totul unui amor propriu de animal susceptibil şi stăpînise astfel, mult timp, conştiinţa slabă a fiicei sale... Cîteodată, ca în aceste seri de care îşi aminteşte, reîntoarsă de la munca extenuantă (lucrează ca menajeră), ea găseşte casa goală. Bătrîna e plecată după cumpărături, copiii sînt încă la şcoală. Mama se prăbuşeşte istovită pe un scaun şi cu ochii îndreptaţi în gol se pierde în urmărirea unei crăpături a duşumelei. În jurul ei noaptea devine tot mai densă şi tăcerea este de o iremediabilă dezolare. Dacă într-o astfel de clipă copilul intră în cameră, el distinge silueta firavă cu umerii osoşi şi se opreşte temător... Femeia nu-i aude paşii pentru că este surdă." [3]

[1] *Ibid.*, pp. 24—25.
[2] *Ibid.*, p. 20.
[3] *Ibid.*, p. 26.

Tema sărăciei străbate nu o dată creația lui Camus. Nu atît romanul sau dramaturgia, cît mai ales eseistica și memorialistica sa. Sărăcia a fost școala fundamentală la care s-a educat viitorul creator. Și pentru că era o mizerie animată de o viziune proletară despre viață, a fost o școală a dîrzeniei, a demnității, a necesității de a lupta, dar nu a resentimentului, străin, după cum notează Camus, personalității și conștiinței proletarului. „Sărăcia, așa cum am trăit-o eu, scria el în *Revers și față*, nu m-a învățat resentimentul, ci, dimpotrivă, o anume fidelitate și tenacitate mută.“ [1] Este vorba de „lumea de sărăcie și de lumină“, cum numește Camus matricea formației sale intelectuale. Într-adevăr, tema luminii va dubla, în opera sa, tema indigenței și este vorba de lumina generoasă a sudului natal, care-i va urmări obsesiv existența, pînă în momentul tragicei sale dispariții.

Lecturile marxiste, întreprinse destul de timpuriu, îl vor face atent pe Camus asupra problemei alienării individului prin intermediul muncii și al banilor. În acest sens, într-un proiect de eseu asupra problemei a patruzeci de ore de muncă pe săptămînă, Camus nota : „În familia mea : muncă zece ore. Somn. Duminică-luni — Șomaj ; omul plînge. Marea mizerie a omului este că trebuie să plîngă și să-și dorească ceea ce îl umilește.“ [2]

Străinul într-o primă versiune îndelung lucrată și intitulată semnificativ, prin ironie, *Moartea fericită*, trebuia să fie o analiză a fenomenului de alienare în lumea capitalistă. În fragmentul notat sub titlul *Voința de Fericire*, din noiembrie 1937, aflat în *Carnetele* sale, Camus scria : „Banii. Numai printr-un fel de snobism intelectual se poate deduce că fericirea poate exista în absența banilor. M. (Meursault, *n.n.*), întorcîndu-se acasă, examinează evenimentele vieții sale în lumina acestor fapte. Răspunsul : da.“ [3]

[1] *Ibid.*, p. 8.
[2] *Carnets I*, p. 114.
[3] *Ibid.*, pp. 96—97.

Notațiile intime îl arată pe Camus dominat de „nostalgia sărăciei", de fapt o reverie asupra copilăriei pierdute, cu neputință de reîntîlnit sau de reconstituit în vibrația ei reală. „Poți resimți — fără romantism — nostalgia unei sărăcii pierdute. Un anume număr de ani trăiți în mizerie sînt de ajuns pentru a forma o sensibilitate... Manifestările unei asemenea sensibilități, în domeniile cele mai diferite, sînt explicabile prin amintirea latentă, materială, a copilăriei... Numai în această existență de sărăcie, printre oameni umili sau mîndri, am putut atinge, cu certitudine, ceea ce îmi pare a însemna un sens adevărat al vieții... Am credința că lumea săracilor este una din rarele, dacă nu singura repliată asupra ei însăși, aidoma unei insule în mijlocul societății. Cu foarte puține cheltuieli poți juca într-o astfel de lume rolul unui Robinson." [1]

Alături de Catherine, o altă imagine a providenței, permițînd evoluția surprinzătoare a micului Albert, poate fi întrezărită în persoana institutorului Louis Germain, atras de făptura micului elev al școlii comunale din strada Aumerat a cartierului Belcourt. În scurt timp atașamentul dintre învățător și copil depășește domeniul școlarității propriu-zise. Louis Germain are o filozofie a sa, pragmatică, rezultată din viața petrecută în mijlocul vlăstarelor muncitorimii Belcourt-ului și a spectacolului vieții grele, la care asistă în permanență.

Cunoștințele oferite de învățămîntul comunal sînt lărgite de către „Maître Germain" prin studii extrașcolare, dăruite „fiului său spiritual", în ore suplimentare. Învățătorul caută mai ales să dezvolte conștiința de sine a copilului și menirea sa socială, educîndu-l în spiritul onestității de gîndire, al refuzului oricărui compromis, al fermității în apărarea dreptății. Louis Germain se interesează și de timpul liber al elevului său preferat și, pentru că el însuși are o unică și mare pasiune, fotbalul, îl ia cu sine pe micul Albert la toate competițiile disputate în Alger. Copilul nu întîrzie să fie un captiv al emoțiilor dezlănțuite de balonul rotund, devenind el însuși

[1] *Ibid.*, pp. 15—16.

un pasionat jucător de fotbal. În anii studenției va fi membru al echipei *Racing-Universitaire* din Alger, pregătindu-și paralel cu profesiunea didactică, în specialitatea filozofică, și cariera de sportiv. Louis Germain, dincolo de educația etică, este direct interesat în evoluția ulterioară a copilului. Pentru că studiile superioare sînt intangibile vlăstarelor din familiile mizere ale Belcourtului, Germain îl pregătește pe Albert pentru concursul burselor destinate liceelor și colegiilor. Camus nu va uita niciodată sprijinul bunului „Maître Germain". Volumul *Discours de Suède,* cuprinzînd alocuțiunile sale ca laureat al Premiului Nobel, îi va fi călduros dedicat.

Mediul intelectual în care pătrunde îi stimulează dorința lecturii, opțiunea sa literară vădind o indiscutabilă precocitate. La doisprezece ani se pasionează pentru Gide, dar nu pentru *Les nourritures terrestres,* oferite de către un unchi iubitor de bună lectură (măcelarul Acault); citește din Gide *Les Faux-monnayeurs* și lucrul este explicabil, pentru că tînărul la vîrsta pubertății găsește în *Falsificatorii* un ecou, cel puțin, al problemelor universului său juvenil. La treisprezece și paisprezece ani este cucerit de către Malraux, pasiune care va rămîne neatinsă de curgerea anilor. Ca student al Universității din Alger meditează chiar la un eseu asupra operei lui Malraux, din păcate nerealizat.

Mai mult poate decît în Gide, viitorul prozator și dramaturg va găsi în Malraux nu atît un model de urmat, cît un izvor de probleme ale existenței umane, atît Camus cît și Malraux, alături de Sartre sau Gabriel Marcel, fiecare în cadrul unei note strict personale, făcînd parte din sfera meditației existențiale, ilustrată prin intermediul ficțiunii romanești sau dramaturgice. Apropierea cea mai puternică, în acest grup reprezentativ pentru literatura franceză contemporană, rămîne totuși între Malraux și Camus, atît prin similitudini meditative, cît și creatoare.

Pe lîngă creația lui Malraux și Gide, tînărul licean descoperă acum universul mirific al Algerului. Aria sa

de investigație a epuizat, la vîrsta copilăriei, cartierul Belcourt și acum se îndreaptă cu o extremă aviditate de cunoaștere către multiplele revelații ale grandioasei cetăți a soarelui și a mării, care este capitala Algeriei.

S-a spus despre Camus, poate cu îndreptățire, că el nu este atît un „algérien" cît un „algérois", pentru a fi subliniat mai mult atașamentul scriitorului față de mirificul oraș al sudului scăldat în lumină. În orice caz, creația atît de originală a lui Camus nu poate fi gîndită în absența a două coordonate esențiale : ascendența sa proletară și lumea de miraje a Algeriei. De-a lungul întregii sale existențe, autorul *Străinului* a purtat cu sine nostalgia locurilor natale, despre Algeria vorbind ca despre o iubire inițială a cărei amintire rămîne de neșters „În ceea ce privește Algeria, scrie el, mi-e teamă să apăs prea mult pe această coardă interioară, care-i corespunde în mine, și al cărei cîntec orbitor și grav îl cunosc atît de bine. Pot spune doar atît, că este patria mea adevărată și că în orice parte a lumii îi recunosc vlăstarele, frații mei, prin zîmbetul de amiciție care îmi apare involuntar pe buze în fața lor." *(Vara)* [1]

Algerul configurează, în ansamblu, o imensă Acropolă dominată de Casbah, cartierul tipic arab care și-a păstrat culoarea orientală în pofida restructurării arhitectonice occidentalizante a Algerului, întreprinsă de către francezi, după cucerirea orașului în 1830. Veche fortăreață berberă și apoi turcească, Casbah este un dedal de ulițe înguste, case și nesfîrșite trepte de piatră, toate îmbricate între ele după o stranie și aproape inexplicabilă arhitectonică a Orientului, prezentînd privitorului, de departe, o aglomerare de cuburi ca într-un tablou de Picasso. Arhitectura și așezarea geografică atît de specifică cetății o fac, practic, inexpugnabilă, cînd din lume a pitorescului Casbah devine un univers al rezistenței față de oprimatori. Ceea ce s-a și întîmplat începînd cu anul 1954, începutul

[1] *Pl. II*, p. 850.

revoluției algeriene împotriva colonialismului francez, și pînă la terminarea ei victorioasă. De la Casbah și pînă la apele mării, de-a lungul versantelor acestei proeminențe muntoase, se înșiruie, în splendide escalade, cartierele de vile ale europenilor, mai bine spus, ale foștilor potentați ai fostei Algerii franceze. În jurul bazinelor industriale ale portului sînt cartierele muncitorești (Agha, Belcourt) și dincolo de acestea, într-o zonă de mizerie și mai accentuată, „bidonvillurile", așezările efemere ale tuturor nefericiților asaltînd orașul în speranța unei bucăți de pîine stabilă. La poalele orașului, în poziții geografice singulare, sînt plajele imense (Sidi-Ferruch, La Madrague, Staouéli). Camus se reîntorcea aici cu regularitate, în fiecare iarnă, pentru a sorbi aerul marin și a privi imensitatea apelor din micile cafenele arabe înșiruite de-a lungul nesfîrșitelor nisipuri fine.

Opera lui Camus închină un întreg capitol mării, soarelui și peisajului algerian, în volumele de eseuri *Nunți* (1939) și *Vara* (1954). În bună măsură cele două volume sînt distonante față de restul operei, atît prin legănarea poematică a prozei lor, cît și prin exuberanța vitală patetică pe care o dețin.

Pot fi distinse, prin urmare, două etape în evoluția lui Camus, de la universul solar, diurn, dominat de intemperanță a simțurilor și de vitalitate, al perioadei algeriene, la climatul apăsător, nocturn, aș spune, încărcat de inechitate, lipsit atît de orizont, cît și de speranță, al lumii europene. Diferențele de climat sînt sensibile aceluia care, după ce a parcurs *Nunți* și *Vara,* reconstituirea adolescenței petrecută în peisaj algerian, trece la *Mitul lui Sisif* sau la *Omul revoltat,* meditații pătrunse de un nobil tragism, scrise după trecerea lui Camus în Franța metropolitană. Problema, vom vedea, nu este numai de climat și latitudine. Este și o problemă de istorie, maturitatea lui Camus coincizînd, ca pentru toți oamenii generației din care face parte, cu ororile fascismului și hecatomba de victime a celui de al doilea război mondial.

Sensul atribuit de Camus peisajului algerian are o nuanță de feminitate, printr-un fel de dăruire generoasă și impudică, exaltînd sensibilitatea și reflexivitatea. Nu poți intui imaginea de univers feminin, pe care Algerul o incită, decît în comparație cu metropole sau cu orașe, chiar sudice sau luminoase, ale Europei „Citadele ca Parisul, Praga sau chiar Florența, scrie Camus, sînt închise asupra propriei lor ființe și limitează astfel lumea care le este proprie. Dar Algerul... se deschide sub cer aidoma unei guri, sau ca o rană. Poți iubi în Alger ceea ce toată lumea este capabilă de a poseda și de a trăi marea la întorsătura fiecărei străzi, o anume greutate a soarelui, frumusețea rasei. Și, ca întotdeauna, în această impudoare și ofrandă se regăsește un parfum cu mult mai tainic."

Persistă, în proza lui Camus, un Alger simbolic, al soarelui și luminii exuberante, și un Alger concret, detectabil prin locuri preferate. Camus oferă un adevărat ghid util străinului rătăcit pe aceste meleaguri „Recomand călătorului, dacă se duce la Alger, să meargă să bea un lichior de anason sub bolțile portului, să mănînce dimineața, la Pescărie, pește proaspăt prins, fript pe plite cu cărbuni să meargă să asculte muzică arabă într-o cafenea mică, al cărei nume l-am uitat, din strada Lirei să se întindă în voie către seară, pe la orele șase, la picioarele statuii ducelui de Orléans, în piața Guvernămîntului (nu în cinstea ducelui, ci pentru simplul fapt că trece multă lume și că te simți bine)... să meargă să fumeze o țigară în ulița Măcelarilor, din Casbah, în mijlocul splinelor, ficaților, mezenterelor și bojocilor sîngerînzi ce-și împrăștie picurii peste tot (țigara este necesară în acest ev mediu cu mirosuri tari)." (*Mic ghid pentru orașe fără trecut*, în *Vara*.) [1]

Alături de un Alger al tumultului și forfotei umane, Camus este sensibil la orașul marilor liniști „Tăcerile nu au toate aceeași nuanță, depinde dacă nasc din umbră

[1] *Ibid.*, p. 849

sau din lumină. Există o tăcere a amiezii, în piața Guvernămîntului. La umbra copacilor care o mărginesc, arabii vînd, cu cinci parale paharul, o citronadă rece ca gheața, parfumată cu flori de portocal. Strigătul lor : «Proaspătă, proaspătă», străbate piața pustie. După strigăt, tăcerea recade sub soare în ulciorul negustorului gheața se întoarce leneșă și poți asculta clipocitul ei mărunt. Este tăcerea siestei. În străzile Marinei, în fața dughenilor murdare ale frizerilor, poți măsura liniștea după bîzîitul melodios al mușteloi din spatele perdelelor de trestie. Aiurea, în cafenelele maure din Casbah, numai trupul este tăcut, pentru că nu se mai poate smulge acestor locuri, să părăsească paharul de ceai și să regăsească timpul cu zgomotele sîngelui său." *(Vara la Alger*, în *Nunți.)*[1] Relațiile dintre oameni sînt pline de candoare, păstrează naivitatea genuină, destinul uman fiind hotărît prin intermediul unor jocuri avînd un fond de seriozitate „În cinematografele de periferie ale Algerului pot fi cumpărate pastile de mentă care poartă gravat în roșu tot ce este necesar incitării amorului 1. Întrebări : „Cînd te vei căsători cu mine ?" ; „Mă iubești ?" ; 2. Răspunsuri „La primăvară", „La nebunie" După pregătirea terenului, pastilele sînt oferite partenerei, care procedează în același fel sau se mulțumește să facă pe indiferenta. La Belcourt nu au fost puține căsătoriile încheiate și vieți întregi angajate prin simplul schimb al unor bomboane de mentă. Faptul definește limpede puritatea copilărească a poporului acestei țări." *(Vara la Alger)*[2]

Nopțile, de o senzualitate acută, reține amintirea artistului, sensibil la manifestările de vitalitate debordantă ale omului : „Pe plaja Padovani, dancingul este deschis în fiecare zi. Și în imensa cutie rectangulară, îndreptată către mare pe toată lungimea ei, tineretul sărac al cartierului dansează pînă noaptea. Adesea eram aici în așteptarea unei clipe singulare. În timpul zilei sala este apărată prin obloane de lemn înclinate. Cînd soarele a

[1] *Ibid.*, p. 70.
[2] *Ibid.*, pp. 71—72.

dispărut, ele sînt ridicate. Atunci încăperea se umple de o stranie lumină verde, generată de dubla cochilie a cerului și a mării. Dacă stai departe de ferestre, vezi numai cerul și, ca umbre chinezești, profilurile dansatorilor rotindu-se rînd pe rînd. Cînd se execută un vals, profilurile negre se învîrtesc cu obstinație pe fondul verde, ca siluetele decupate și fixate pe platoul unui fonograf. Pe urmă cade noaptea și se aprind luminile. Nu aș putea spune foarte limpede în ce anume rezidă farmecul secret al acestui moment subtil. Îmi amintesc de o splendidă tînără care dansase toată după-amiaza. Purta un colier de iasomie pe o rochie albastră, strînsă pe trup, pătată de sudoare de la șolduri și pînă la picioare. Dansînd, rîdea și-și răsturna capul pe spate. Cînd trecea pe lîngă mese, lăsa în urmă parfumul florilor amestecat cu acela al cărnii. În noapte nu mai vedeam trupul ei lipit de al partenerului, dar pe cer se învîrteau petele alternînde ale iasomiei albe și părului negru și, cînd își răsturna capul pe spate, îi auzeam rîsul și vedeam profilul dansatorului aplecat brusc deasupra ei. Ideea pe care mi-o fac despre inocență o datorez unor asemenea nopți. În orice caz astfel de ființe, grele de pasiune, nu le mai pot separa de cerul pe care dorințele lor impetuoase se rostesc." (*Nunți*) [1]

Adolescentul descoperă însemnătatea trupului, reacțiile neașteptate, pătrunse de o sevă a senzualității, în contact cu lumea, beția subtilă a simțurilor pe care Camus caută, prin remarcabile disocieri și reconstituiri, să o aducă în lumina inteligibilului, a conștientului.

Contactul corpului cu marea trezește o întreagă lume de senzații pe care prozatorul le consemnează cu toată fidelitatea, în consensul lor nativ. „Simt nevoia de a fi gol și apoi de a mă arunca în mare, purtînd încă parfumul și esențele pămîntului, pentru a înnoda pe epidermă îmbrățișarea după care suspină, gură lîngă gură, de atîta timp, pămîntul și marea. Intrat în apă, ai

[1] *Ibid., p. 71.*

senzația unei înhățări, apoi urcușul a ceva lipicios, rece și opac, după care urmează cufundarea cu vîjîitul urechilor, cu nasul care curge și gura amară — înotul, brațele lăcuite de apă și aurite de soare, răsucite într-o torsiune a tuturor mușchilor fuga apei de-a lungul trupului, această posesiune tumultuoasă a valului de către gambe — și absența orizontului. Pe țărm urmează prăbușirea în nisip, abandonat lumii, reintrat în povara cărnii și a oaselor, abrutizat de soare, aruncînd doar din cînd în cînd o privire fugară peste brațe pe care insulele de piele uscată descoperă o dată cu scurgerea apei tuleie aurii și pulberea sării." *(Nunți)* [1]

Marea a constituit o contrapondere sărăciei. În prezența mării viața putea fi sorbită cu plenitudine, puteau fi învinse piedicile menite să facă existența umană imposibilă. În absența mării, Camus își simte resorturile vitale amenințate, în locul voluptății de a trăi instalîndu-se speranța, așteptarea : „Am crescut în intimitatea mării și sărăcia mi-a fost fastuoasă, pe urmă am pierdut marea toate bogățiile mi-au apărut cenușii, mizeria intolerabilă. De atunci aștept. Aștept corăbiile reîntoarcerii, casa apelor, ziua limpede..." *(Vara)* [2]

Sînt surprinzătoare nuanțele inventate de Camus pentru a dărui, prin intermediul atît de relativ și incomplet al cuvîntului sentimentul complex al strălucirii solare, senzația insului trăind sub imperiul marii luminozități. În ianuarie lumina pare o pojghiță acoperind peisajul : „Pretutindeni o peliculă de soare care ar putea trosni pe unghie, dar care îmbracă toate lucrurile cu un surîs etern". [3]

În martie : „un frig acoperit cu paiete galbene... Acel frumos soare transparent de ieri. Golful tremurător de lumină — ca o buză umedă." [4]

---

[1] *Ibid.*, p. 57.
[2] *Ibid.*, p. 879.
[3] *Carnets I*, p. 21.
[4] *Ibid.*, p. 28.

În mai, soarele este „delicat", iar atunci cînd iradierea lui este în plină putere expansivă, din căldura toridă izbucnește un sentiment acut, patetic, de plinătate, de fericire umană „Primele zile de căldură. Înăbușitoare. Animalele stau culcate pe o rînă. Cînd ziua este în declin, nuanța stranie a aerului deasupra orașului. Zgomotele urcă și se pierd ca niște baloane. Imobilitatea arborilor și a oamenilor. Pe terase, maurii sporovăind în așteptarea serii. Cafea prăjită al cărei miros urcă amețitor. Oră dulce și deznădăjduită. Nimic care ar putea fi îmbrățișat. Nicăieri, unde să te arunci în genunchi, istovit de recunoștință." [1]

Lumina transfigurează moartea, sau ideea de moarte, așa cum ea apare în vecinătatea locurilor funebre. Cimitirul El Kettar devine, sub curgerea abundentă a luminii, un loc al voluptăților materiei „Pe cînd chiparoșii apar sub cerurile din Provence sau din Italia ca pete întunecate, aici, în cimitirul din El Kettar, chiparosul devine un șuvoi de lumină, revărsînd toată aurăria soarelui. Se pare că, izvorînd din inima neagră, un suc aurit spumegă pînă la extremitățile scurtelor ramuri și curge în lungi dîre roșcate pe verdele frunzișului." [2]

Există în opera lui Albert Camus, închinată în bună măsură tragicului uman, o insulă de beatitudine care se intitulează *Nunți la Tipasa* (din volumul *Nunți*). Este un poem al exuberanței juvenile, debordînd de voluptate în fața mirajului senzorial al Sudului. Simțurile, în diversitatea și subtilitatea lor, sînt angajate în elogierea virtuților existenței umane. Predomină vizualitatea prezentînd peisaje pictate cu o pastă groasă, abundentă, în culori țipătoare.

„Tipasa este locuită primăvara de către zei și zeii vorbesc în mijlocul soarelui și parfumului de absint, al mării cuirasată cu plăci de argint și cerului de un azuriu crud, al ruinelor acoperite cu flori și luminii clocotinde printre îngrămădirile de pietre. În anume ore

[2] *Ibid.*, p. 155.
[1] *Ibid.*, p. 35.

cîmpia este neagră de soare. Ochii încearcă în zadar să cuprindă altceva decît pîcături de lumină și culori care tremură pe marginea pleoapelor. Mirosul invadator al ierburilor aromatice rîcîie gîtlejul și devine înăbușitor în căldura insuportabilă. Cu greu, în depărtarea priveliștii, pot vedea masa neagră a muntelui Șenua, cu rădăcinile înfipte în dealurile din jurul satului urnindu-se cu un ritm sigur și apăsător pentru a se întinde în mare. Venim prin satul care se deschide deasupra golfului. Intrăm într-o lume de galben și albastru, în care ne întîmpină suspinul parfumat și pătrunzător al pămîntului estival al Algeriei... La stînga portului, o scară de piatră duce către ruine, printre îngrămădiri de fistic și de ginistru. Drumul trece prin fața unui mic far pentru a se cufunda apoi în plină cîmpie. La picioarele farului mari plante grase, cu flori violete, galbene și roșii, coboară către primele stînci pe care marea le soarbe cu un zgomot de sărutări... Cîțiva pași mai departe, imensitatea absintului te sufocă. Lîna lui cenușie acoperă ruinele cît vezi cu ochii. Seva sa este în plină fermentație sub imperiul căldurii și de la pămînt către soare urcă pe toată întinderea lumii un alcool generos care clatină cerul. Și mergem mai departe în întîmpinarea iubirii și a dorinței.“ [1]

Din tumultul lumii senzoriale, într-o puternică efervescență, apare o meditație filozofică, profund diferită de aceea din *Mitul lui Sisif* sau *Omul revoltat*. Camus însuși și-a denumit fiorul reflexiv din cele două eseuri „o filozofie a negării“. Aici, în *Nunți* și în *Vara*, sîntem în fața unei meditații afirmative, plină de fervoarea vieții juvenile, neîntinată încă de ororile lumii prezente. Într-o lume a sărăciei, cum era lumea lui Camus, mizeria nu îi apare încă sub aspectul unui viciu social, a unui semn de inechitate, pentru că tînărul trăiește în mijlocul peisajului Algeriei care, în absența confortului și a siguranței, îi oferă comori autentice de natură.

[1] *Pl. II*, pp. 55—56.

„De îndată ce mă voi arunca în desimea absintului, care îmi pătrunde în trup prin mireasma-i ameţitoare, voi fi conştient, împotriva tuturor prejudecăţilor, că săvîrşesc un adevăr al soarelui şi al morţii. Într-un fel îmi joc aici întreaga mea viaţă, o existenţă cu gust de piatră încinsă, plină de suspinele mării şi de cîntecul greierilor. Briza e proaspătă şi cerul albastru. Iubesc viaţa cu dăruire şi vreau să vorbesc despre ea în mod liber ea îmi oferă mîndria condiţiei mele umane. Mi s-a spus adesea nu ai de ce să fii mîndru. Ba da, am de ce să fiu : soarele, marea, inima mea fremătîndă de tinereţe, trupul meu cu gust de sare şi nesfîrşitul decor în care duioşia şi gloria se întîlnesc în culoarea galbenă şi albastră." [1]

Tînărul începe să aibă conştiinţa valorii enorme a lumii în care trăim, o idee pe care nu o va părăsi nici atunci cînd lumea nu va mai fi nimbată, pentru el, de infinitele nuanţe ale luminozităţii Sudului. „Depărtaţi-vă de cei care doresc să se despartă de lume. Nu mă mai plîng, pentru că mă privesc renăscînd. Sînt fericit în această lume pentru că regatul meu este pămîntean... Pot spune şi voi spune de îndată că ceea ce contează este de a fi uman şi simplu. Nu, ceea ce contează este de a fi autentic, şi în aceasta se înscrie totul, umanitate şi simplitate. Şi cînd pot fi mai autentic şi mai transparent decît atunci cînd sînt însăşi lumea ?... Te crezi retras din lume, dar ajunge ca un măslin să se înalţe în pulberea aurită, ajung cîteva plaje orbitoare sub soarele dimineţii, pentru ca să simţi cum se topeşte în tine orice rezistenţă. Tot astfel şi cu mine. Devin conştient de posibilităţile pentru care sînt răspunzător. Fiecare clipă a vieţii poartă în ea o valoare de miracol şi o faţă de eternă tinereţe." [2] Şi ceva mai departe „Aparţin lumii prin toate gesturile mele, oamenilor prin toată recunoştinţa mea". [3] „Bucuria mea este fără de sfîrşit." [4]

[1] *Ibid.*, p. 58.
[2] *Carnets I*, pp. 22—23.
[3] *Ibid.*, p. 30.
[4] *Ibid.*, p. 31.

Din această perioadă a tinereții (de fapt este vorba de o reflecție făcută în mai 1936, prin urmare la vîrsta de douăzeci și trei de ani, dar putînd fi inclusă fără eroare în etapa, amplă la Camus, a juvenilității) datează și un program filozofic și practic, pe care l-am putea denumi „programul algerian", extrem de important pentru că schițează, în germene, una din cele mai frecvente idei în opera eseistică a lui Camus, dintr-un ansamblu care nu poate fi ignorat. „Să nu te separi de lume. Nu-ți poți rata existența atunci cînd o supui luminii. Întregul meu efort, în toate situațiile, nefericirile, deziluziile, este de a regăsi contactele. Și chiar în această tristețe pe care o port cu mine, ce dorință de a iubi și ce beție la simpla vedere a unei coline în aerul înserării ! Contacte cu ce este adevărat, cu natura mai întîi și pe urmă cu arta acelora care au înțeles, și cu arta mea, dacă sînt capabil... Esențialul : să nu te pierzi și să nu pierzi ceea ce, de la sine, dormitează în lume." [1]

Din asemenea ani, rodnici în efort meditativ, datează și reflecția asupra unui Faust *„à l'envers"*, cum spune Camus, în care legămîntul alchimistului nu mai este făcut cu diavolul, ci, ca supremă punițiune, cu Dumnezeu „Tînărul cere diavolului bunurile acestei lumi. Diavolul (care poartă un costum de sport și declară că cinismul este marea tentație a inteligenței) îi spune cu amenitate «Dar bunurile acestei lumi le ai cu prisosință. Dacă socotești că ceva îți lipsește, trebuie să-i ceri acest ceva lui Dumnezeu. Vei face legămînt cu Dumnezeu și, pentru bunurile celeilalte lumi, îi vei vinde trupul tău.» După o tăcere, diavolul, aprinzîndu-și o țigară de fabricație englezească, adaugă «Și aceasta va fi pedeapsa ta eternă»." [2]

Cititorul a înțeles, desigur, sensul insistenței depuse în a degaja începuturile meditative ale lui Albert Camus. Dacă am prezenta fragmentar reflecțiile izolate în paginile de pînă aci, rezultatul ar fi nu profilul unui filozof al

[1] *Ibid.*, p. 38.
[2] *Ibid.* pp. 138—139.

absurdului și al unui dramaturg și prozator profund tragic, ci al unui robust gînditor al vitalității umane, dotat cu un orizont dominat de luminozitate solară, văzînd destinul omului în comuniunea senzuală, pînă la patetism, cu natura. De aceea, degajarea drumului sinuos, complex, către Golgota tragicului, de sub aluviunile aparențelor înșelătoare, este, în cazul creației camusiene, una din operațiile capitale ale exegezei. De altfel, cine citește cu atenție paginile închinate tenebrosului, din eseurile sale filozofice sau din dramele și proza sa răscolitoare de adînci dureri, rămîne cu o secretă insatisfacție sau nelămurire. La fundul băuturii amare stăruie o dulceață inexplicabilă, o luptă cu amărăciunea sau deznădejdea, o speranță vagă în dispariția nefericirii, pornite din reamintirea propriei beatitudini trecute, în fața fenomenului existențial. Substratul meditației sale deznădăjduite asupra existenței omului, lipsa voită de orizont și de speranță, pe alocuri, nu trebuie văzute în absolut, ci în continuitatea exultării juvenile, necesară fiind explicarea fenomenului împărtășit cu sinceritate de Camus prietenului său, cititorul.

După cum *Tipasa* este simbolul vitalității, *Djemila* este un simbol al stingerii existenței. Djemila, „orașul-schelet", imensul osuar de piatră, pierdut în munți, ars de soare și lustruit de vînturi fără răgaz, evocă ideea morții. Meditația, în mijlocul decorului tulburător, este lancinantă. Peisajul arheologic propune ideea *dispariției*, a stingerii iremediabile a insului, dar această ipoteză se lovește de seva vitală a privitorului, de efervescența simțurilor, de plenitudinea care-l domină. Soluția : nu respingerea ideii de moarte, ceea ce ar fi absurd, dar declararea neputinței de a o concepe atîta timp cît efluviul de vitalitate alungă ideea abstractă din universul interior uman către aspecte exterioare, penibile ale vieții. „Despre moarte, ca și despre culori, nu știm de fapt să discutăm... Îmi spun «Trebuie să mor», dar cuvintele nu-mi evocă ceva, pentru că nu cred în ele și nu pot

avea decît experiența morții altora..." [1] Există o prezență sensibilă în legătură cu ideea morții, și anume *teama* de o asemenea ipostază, ca reacție a vitalității „Un tînăr privește lumea față în față. Nu a avut timp să-și cizeleze ideea morții sau a neantului, căreia totuși i-a rumegat oroarea. Tinerețea, de fapt, cam acest lucru trebuie să însemne întîlnirea dură cu moartea, teama fizică de animal care iubește soarele." [2] Și, în altă parte „Nu vreau să cred că moartea se deschide spre o altă viață. Ea este pentru mine o ușă închisă. Nu spun măcar că este un pas care ar trebui făcut, ci numai că este o aventură îngrozitoare și murdară. Ceea ce mi se propune înseamnă despovărarea omului de greutatea propriei sale vieți... Am mult prea multă tinerețe în mine pentru a putea vorbi despre moarte." [3]

În finalul acestui capitol de disociere a valorilor spirituale ale tînărului Camus, ar mai trebui atrasă atenția asupra unei caracteristici stranii a puternicei sale personalități. Este vorba de problema iubirii în opera lui Camus, sau, mai precis, de absența iubirii în aproape totalitatea creației sale. Comentatorii galici, extrem de sensibili față de această notă distinctivă a scriitorului, au depus mari eforturi pentru a elogia așa-zisa iubire dintre Dora și Kaliaev, din *Cei drepți*. De fapt, un singur moment nu este vorba în acest dialog de un contact fizic sau pasional, ci pur și simplu de un patetism intelectual, mergînd într-un consens care oferă aparența erosului. Realitatea este că iubirea, în ipostaza contactului intim, fizic și spiritual, rămîne absentă în opera lui Camus. Prin aceasta el continuă, într-un fel, creația lui Malraux în care, de asemenea, femeile și iubirea sînt aproape absente, ceea ce i-a și determinat pe unii interpreți ai romanului modern să o încadreze în tipul „romanului viril", tragicul unei astfel de elaborări fiind mărit de faptul că în lumea

[1] *Pl. II*, p. 64.
[2] *Ibid.*, pp. 63—64.
[3] *Ibid.*, p. 63.

contemporană apare imposibilă pînă și comunicarea simplă și vitală aceea dintre bărbat și femeie.

O insistență suplimentară asupra acestei trăsături a creației camusiene ar fi fost inutilă dacă paginile de jurnal intim nu ar fi impus-o cu obstinație. Apărută încă în epoca juvenilă, repulsia sau reticența lui Camus față de eros, ca manifestare sexuală, față de femeie și față de iubire, în sensul unei comunicări psihologice și spirituale, apare ca o constantă mai mult decît ciudată a personalității acestui „toreador", cum îl vedea Roblès, arborînd o certă frumusețe iberică, evident cu neputință de a fi pusă la adăpost de solicitările multiple ale lumii feminine. Jurnalul său ne pune cu brutalitate în contact cu un univers interior în care iubirea figurează ca un pericol de anihilare și dispersiune a personalității umane, în care sexualitatea este văzută prin prisma unei aversiuni cu greu stăpînite și, ceea ce devine poate și mai dureros pentru viziunea profund umanistă a operei sale, femeia, în ipostaza amantei, este cu totul desconsiderată. Pentru Camus există un singur aspect acceptabil în existența femeii acela al maternității, sau, mai exact, al mamei.

Notele din jurnalul scriitorului fac necesară o corecțiune în interpretarea senzualității evidente pe care o degajă paginile din *Nunți* și *Vara*. Excitația senzoriilor la Camus este *asexuată* sau depărtată de sfera sexualității. Senzualitatea sa este rezultatul unei comuniuni a trupului cu fenomene și aspecte ale naturii cu soarele, marea, nisipurile plajelor, cîmpurile de absint în fermentație etc. etc.

Respingînd erosul, Camus face un loc destul de proeminent — în notațiile sale intime — ideii de asceză ca mijloc de anihilare a efectelor dezastruoase ale iubirii sau comuniunii sexuale. Cît de amare, într-o anume tragică noblețe care nu le poate fi refuzată, sînt rîndurile scrise între 1939—1942 (prin urmare, între douăzeci și șase și douăzeci și nouă de ani, la apogeul maturizării virile) „Exaltarea diversității, a cantității, mai ales a vieții simțurilor și abandonului în voia mișcărilor

profunde nu este legitimă decît dacă se face dovada unei dezinteresări față de obiect. Mai există și saltul în materie — și numeroși sînt aceia care exaltă simțurile numai pentru faptul că le sînt sclavi... De unde necesitatea absolută de a face dovada, de exemplu, a castității, de supunere la un tratament riguros. Înainte de orice tentativă teoretică, avînd drept țel glorificarea imediatului, se impune o *lună* de asceză în toate sensurile posibile. Castitate sexuală. Castitate în gîndire — interzicerea dorințelor de a se rătăci, gîndirii de a se dispersa. Un singur subiect — constant — de meditație — restul trebuie refuzat. O muncă făcută la ore fixe, continuă, fără relaxări etc. etc. (la fel, asceza morală). O singură slăbiciune și totul se prăbușește practica și teoria."[1] Și, printr-o filieră de meditații similare, de-a lungul anilor, una de maturitate (din 1948—1951) „Atîta vreme cît omul nu a dominat dorința, el nu a dominat nimic. Și dorința nu reușește să o domine aproape niciodată."[2]

Ascetul este o ființă nefericită, manifestînd contradicție față de propria sa finalitate biologică, cuprinsă în sfera sexualității. Ascetismul este de fapt refuzul unei bucurii simple și nevinovate, poate cea mai inocentă manifestare a individului, supusă unui proces de alienare și transformată în zonă a damnării, generatoare nu o dată de tragic în loc să fie sursă de beatitudine. Respingerea comuniunii senzoriale, a comunicării epidermice (pentru a lua în considerație numai zona cea mai depărtată, exterioară, a erosului) constituie o instanță a tragicului. De aceea, în rigurozitatea lor decisă, rîndurile de jurnal scrise de către Camus între 1942—1945 (între douăzeci și nouă și treizeci și doi de ani) nu pot fi socotite decît amare: „Viața sexuală i-a fost dată omului pentru a-l deturna, poate, de la adevărata sa menire. Sexualitatea este opiumul său. În ea totul adoarme. În afara ei, lucrurile își recapătă viață."[3] Și cîteva pagini

[1] *Carnets I*, pp. 192—193.
[2] *Carnets II*, p. 266.
[3] *Ibid.*, p. 49.

mai departe „Sexualitatea nu duce la nimic. Ea nu este imorală, dar e improductivă. I te poți dărui atîta timp cît nu dorești să produci. Dar numai castitatea este legată de un progres personal. Există un timp în care sexualitatea constituie o victorie — atunci cînd o desprinzi de imperativele morale. Dar ea se transformă repede în înfrîngere — și singura victorie nu poate fi cîștigată decît împotriva ei aceasta e castitatea." [1] Sau „Sexualitatea neînfrînată duce la o filozofie a non-semnificației lumii. Castitatea îi oferă dimpotrivă un sens (lumii)". [2] Într-un ultim proiect de roman, datînd din 1951, comuniunea fizică dintre bărbat și femeie este semnalată ca „umilitoare suferință a acelora care trăiesc după normele trupului" [3].

Refuzul sexualității, ca semnificație și valoare umană, are drept corolar anularea rolului iubirii în existența omului. Reîntors la formulări platoniciene (în mod ciudat, pentru că predilecția sa filozofică îl situează în afara zonei meditative a filozofului grec), Camus notează în jurnalul său „Dacă am fi fost zei, nu am fi cunoscut iubirea" [4].

Erosul, prin urmare, nu face parte din zona eternității, ci a perisabilului, este semnul a ceea ce nu durează. Meditația presupune, din partea lui Camus, o sete de absolut și îndepărtarea de sine a tot ceea ce cade în afara acestei sfere. Dar aici autorul jurnalului se află în conflict cu sine însuși, pentru că ceea ce alcătuiește substanța inatacabilă a lucrărilor sale filozofice este tocmai intuiția excelentă a relativului, ca determinare riguroasă a inteligenței și activității umane. În relativ rezidă victoria omului, și nu în himera absolutului, care îi este recomandată de religie sau de filozofiile ei aferente. Erosul este într-adevăr relativul, dar această condiție nu-i

[1] *Ibid.*, p. 51.
[2] *Ibid.*, p. 55.
[3] *Ibid.*, p. 341.
[4] *Ibid.*, p. 75.

micșorează cu nimic strălucirea și eficiența în ceea ce privește geneza și construcția unei umanități.

Camus înfruntă cu luciditate sentimentul dureros al omului modern care este *absurdul* și poate face recomandări pentru anihilarea a ceea ce generează acest sentiment, dar este înfrînt în fața erosului, care îi apare, de fapt, ca un pericol cu mult mai mare decît absurdul și cu neputință de dominat. În 1941 (prin urmare, la vîrsta de douăzeci și opt de ani) el dăruia jurnalului intim una din impresionantele sale însemnări dramatice cu privire la eros „Prin ce anume o inimă se ghidează ? Iubirea ? nimic nu este mai puțin sigur. Putem ști ceea ce este suferința cauzată de iubire, dar nu putem ști ce e iubirea. Ea este privațiune, regret, mîini goale... Un infern în care totul presupune paradisul. Este totuși un infern. Numesc viață și iubire ceea ce îmi conferă sentimentul vidului. Despărțire, constrîngere, ruptură, această inimă lipsită de lumină risipită în mine, gustul sărat al lacrimilor și al iubirii." [1]

Dintre coordonatele în interiorul cărora poate fi surprinsă natura iubirii, Camus insistă mai ales asupra *pericolului* și *eșecului*, ajutat în această proiecție de două opere clasice, a căror prezență îl urmărește obsesiv, pentru că revine asupra lor în cîteva rînduri. Este vorba de *La princesse de Clèves* și întreaga operă a doamnei de Lafayette și de *Wuthering Heights*, romanul atît de impresionant, într-adevăr, al Emiliei Brontë.

Pentru Camus, importanța romanelor doamnei de Lafayette constă în sublinierea primejdiilor impuse de iubire existenței umane. „Pentru d-na de Lafayette, iubirea este un pericol. Acesta este postulatul ei. Și ceea ce poți simți din toată cartea sa (*La princesse de Clèves*, n.n.), ca și de altfel din *La Princesse de Montpensier* sau *La Comtesse de Tende*, este o constantă neîncredere în iubire. (Ceea ce, bineînțeles, este contrarul indiferenței.)... (Toate personajele d-nei de Lafayette care mor, își ter-

[1] *Carnets I*, pp. 228—229.

mină existența din pricina *sentimentului*. Se înțelege că sentimentul îi inspiră o astfel de teamă.)" [1]

Prin prisma lui Heathcliff, tragicul erou al Emiliei Brontë, iubirea devine *insucces* și *moarte*. „*Les Hauts de Hurlevent*, unul din cele mai mari romane de iubire pentru că se termină prin eșec și revoltă — vreau să spun prin moartea lipsită de speranță. Personajul principal este diavolul. O astfel de iubire nu se poate susține decît prin eșecul ultim, care este moartea. Ea nu poate fi continuată decît în infern." [2]

De fapt, Camus oferă, în mod partizan, o proiecție inexactă asupra romanului. *Wuthering Heights* se termină cu reușita iubirii umane, simple și domestice, reprezentată prin cuplul Hareton-Cathy. Diabolicul rămîne în domeniul miturilor, eșecul și imposibilitatea comunicării interumane prin eros se rezolvă în comuniune juvenilă și familială, victorioasă după ce învinge multiple avataruri.

O astfel de viziune obsedantă asupra iubirii îl face ca în anii maturității (între 1942—1945) să noteze în paginile singurului său confident, căruia îndrăznește să-i încredințeze natura exactă a zbaterilor sale interioare „Nu poți construi nimic pe iubire ea este fugă, sfîșiere, clipe miraculoase sau prăbușire fără limită. Dar ea nu există..." [3]

Într-un proiect de roman, notat în perioada 1948—1951, (este oare vorba de unul din romanele ciclului *Iubirii*, anunțat ca făcînd parte din planurile sale de creație ?), iubirea apare ca o mutilare a umanului, lipsită de finalitate creatoare, o piedică în drumul unei creații autentice. „Ea este un tiran și încă un tiran mediocru" [4], notează prozatorul.

Este Camus un schopenhauerian ? Nu. Filozoful pesimismului german îi inspiră dezgust prin caracterul ipo-

[1] *Carnets II*, pp. 60—61.
[2] *Ibid.*, p. 50.
[3] *Ibid.*, p. 120.
[4] *Ibid.*, p. 333.

crit, *netrăit*, al formulărilor sale filozofice. De aceea castitatea, asceza, sînt simple ipoteze recunoscute ca ineficiente, pentru că rezultatul lor, în iluzia generalizării ca un mod de existență, nu ar duce decît la o stingere a speței umane, ceea ce este o evidentă absurditate. Cum pot fi împăcate lucrurile? Prin intermediul căsniciei, reprezentînd comuniunea fără iluzii dintre bărbat și femeie, legătura în care absența iubirii — văzută ca forță disolutivă — conferă o anume stabilitate: „Constat o încăpățînare în a confunda căsătoria și iubirea, pe de o parte, fericirea și iubirea pe de altă parte. Dar nu există nimic comun între ele. Iată pentru ce — absența iubirii fiind cu mult mai frecventă decît iubirea — se ajunge la situația ca o serie întreagă de căsnicii să fie fericite." [1] Soluția nu este decît extrem de relativă, pentru că și căsnicia se dovedește a fi o instituție iluzorie, prin chiar faptul că un anume substrat de atracție reciprocă, de iubire, prin urmare, trebuie să preexiste și să se mențină. Dar iubirea — în viziunea camusiană a lucrurilor — înseamnă separare, ceea ce poate fi dovedit și statistic, iar nota din jurnal referitoare la aspectul procentual al problemei arată cît de acut este preocupat Camus în această privință „80% din divorțuri în rîndul prizonierilor repatriați. 80% din iubirile umane nu rezistă la cinci ani de despărțire." [2]

Am insistat asupra acestei particularități a personalității camusiene pentru că ulterior nu vom mai avea prilejul de a reveni asupra ei. Care este semnificația exactă a acestei reticențe accentuate a scriitorului față de iubire? Este foarte greu de spus, problema aparținînd acelei zone impenetrabile a universului interior uman, față de care toate speculațiile nu au decît sensul aproximativului și incertului. Între aparența sa sportivă și mondenă și dramatismul existenței sale intime este o prăpastie. Cum a apărut? Cred că nimeni nu va putea afla vreodată acest lucru. În orice caz, o imagine globală,

[1] *Ibid.*, p. 290.
[2] *Ibid.*, p. 158.

tulburătoare, stăruie în urma străbaterii labirintului însemnărilor sale intime, și anume aceea a rasei aspre a călugărului spaniol, a penitentului în căutarea izbăvirii, ascunsă sub haina, croită după ultima cupă, a dansatorului incitînd admirație și invidie în mulțimea diversă a localurilor de noapte.

Exuberanța juvenilă și sensibilitatea acută față de mirajul naturii suportă o primă opoziție dureroasă la vîrsta de șaptesprezece ani. Camus, ca și atîția alți tineri ai mahalalelor mizere ale Algerului, este marcat de semnele tragice ale tuberculozei pulmonare. Maladia invadează cu furie trupul său, obișnuit cu voluptatea mișcărilor istovitoare, în contact cu marea sau competițiile sportive. Este un prim moment de dramatică descumpănire. Camus pusese un mare preț pe vigoarea sa fizică, sportul îl atrăgea prin miile de iluzii pe care le poate crea în conștiința unui tînăr, și, dintr-o dată, tot acest univers, în care corpul trebuia să joace un rol principal, se prăbușește. Mizeria constituia o piedică în ameliorarea sănătății sale compromise, astfel că părăsește casa părintească, găsind adăpost și îngrijire la un unchi din partea tatălui, măcelarul Acault, mare amator de lectură fină (el îl inițiază pe Camus în lectura lui Gide) și un spirit voltairean prin intermediul căruia, probabil, tînărul face primii pași pe drumul unei meditații lucide, eliberată de elementele derutante ale educației religioase (la șaisprezece ani el este încă un cititor fervent al Bibliei).

După terminarea liceului se înscrie la cursurile de filozofie ale Universității din Alger, pe baza contractului, în virtutea „împrumuturilor de onoare" acordate de forurile universitare unui număr de tineri lipsiți de mijloace materiale. Sumele au însă o valoare minimă, pentru că tînărul student trebuie, în afara orelor de curs, deși bolnav, să muncească destul de greu pentru a se putea întreține. Astfel, el este pe rînd funcționar la serviciul meteorologic al Universității, redactînd rapoarte asupra presiunilor atmosferice în teritoriile sudice algeriene, vînzător de accesorii pentru automobile, funcționar la un

intermediar maritim (ca și eroul său, Meursault), funcționar de prefectură utilizat la redactarea hîrtiilor oficiale.

Anii studenției îl pun în contact cu unul din reprezentanții gîndirii filozofice franceze moderne, Jean Grenier, avînd contingențe cu gîndirea existențialistă, dar neînregimentat nici unei doctrine categorice, printr-un scepticism fundamental față de rigorile școlilor constituite. Grenier este și un eseist. Volumul său de eseuri, *Les Îles (Insulele)*, va servi drept model tînărului aspirant la munca intelectuală, pentru volumele de debut *L'Envers et l'Endroit* și *Noces*. Grenier este în primul rînd un ironist și apoi un ins sensibil la valorile lirice ale creației. Camus va fi în primul rînd un liric și un pasional, ironia constituind mai degrabă la el un intermediu literar al luciditătii.

Sub influența lui Jean Grenier iau naștere în gîndirea lui Camus germenii ideii de absurditate, în legătură cu problema fundamentală a libertății individului. Reflecții nu lipsite de interes, în această direcție, se găsesc în volumul lui Jean Grenier, *Le Choix (Alegerea)* (Presses Universitaires de France, 1941), meditații pe care le vom găsi, în mod surprinzător, concretizate în atitudini ale eroilor lui Camus Caligula, Meursault etc., fără a mai vorbi de *Mitul lui Sisif*, vădit influențat de gîndirea lui Grenier. Între filozof și tînărul scriitor se stabilește una din acele mari amiciții pe care duritatea timpurilor nu le sfarmă. Camus îi va dedica nu numai prima sa carte, ajutată de tiparul eseistic al lui Grenier, *L'Envers et l'Endroit*, dar și o lucrare de maturitate ca *Omul revoltat*. Grenier va îndeplini misiunea, de o nobilă sobrietate, a prefațării ediției operelor camusiene, apărută după moartea tragică a fostului său elev și prieten.

Din punct de vedere intelectual toată această etapă este marcată prin descoperirea unor autori, de al căror univers expresiv Camus va rămîne legat printr-un atașament continuu. În primul rînd este vorba de Dostoievski. Întîlnirea cu opera acestui gigant al tragicului uman a fost zguduitoare pentru Camus. Cred că Dostoievski este

autorul care a eliberat efluviul creator al lui Camus, oferindu-i direcţiile de manifestare şi, nu o dată, chiar substanţa însăşi. *Mitul lui Sisif* şi *Omul revoltat* pornesc, în elaborarea lor meditativă, de la teme filozofice dostoievskiene, iar creaţia dramaturgică şi romanescă poate fi văzută, în ansamblu, ca o continuare în manieră proprie a esenţelor subtile din *Crimă şi pedeapsă*. Camus este atît de mult dominat de Dostoievski, încît se poate spune că, de fapt, este singurul autor a cărui mare ambiţie creatoare o continuă cu pasiune neistovită. Arborescenţa intelectuală camusiană, în care nu figurează foarte multe nume (Camus nu cuprindea cultura în întindere, ci în adîncime) porneşte din rădăcina primordială înfiptă în solul marelui scriitor rus.

A doua descoperire intelectuală generatoare de vaste orizonturi este Kierkegaard, urmat de îndată de Nietzsche (din aceeaşi familie a spiritelor dostoievskiene). Nietzsche îl covîrşeşte pe fostul lector al Bibliei cu ideea dispariţiei iremediabile a divinităţii. „Dumnezeu a murit", faimoasa enunţare nietzscheană, îl zguduie pe Camus prin adevăru-i cu neputinţă de tăgăduit şi prin proporţiile dramatice impuse reflectivităţii. Moartea lui Dumnezeu nu este, la filozoful german, prilej de jubilare. Prin dispariţia ideii de divinitate a dispărut şi sprijinul iluzoriu al conştiinţei umane într-un intermediar util între om şi necunoscut, între individ şi destinul său, sau destinul umanităţii. Omul este, prin urmare, creatorul propriului său destin şi poartă întreaga povară, fără posibilitate de absoluţiune a faptelor şi gîndurilor sale.

Prin Kierkegaard, Camus ajunge la o înţelegere lucidă a disperării şi a noţiunii de absurd, ca esenţă a tragicului.

Este puternic atras, în acelaşi timp, de meditaţia antică, prin valorile filozofiei lui Epictet şi Epicur, pe linia mai ales a configurării unei etici personale.

În 1936 îşi termină studiile universitare cu o lucrare asupra raporturilor dintre elenism şi creştinism, intermediate de gîndirea lui Plotin şi a Sf. Augustin. Inten-

ționează să-și dea examenul de agregație în filozofie, dar este respins la proba medicală. Din nou maladia pulmonară îi barează orizontul, silindu-l să deschidă alte căi aspirațiilor sale de muncă și de creație.

Altădată sensibil la valorile de exuberanță ale vieții, Camus devine, în acești ani, extrem de atent la nuanțele ei tragice. De fapt, întreaga operă a lui Camus cred că trebuie văzută ca rezultatul unei duble confluențe tragice, grefată pe un fond nativ de extremă vitalitate. Unul din aceste drumuri confluente este personal, pornește din disperarea lăuntrică a tînărului împiedecat de boală să încerce realizarea visurilor sale juvenile. Celălalt drum este de natură socială, istorică. Autorul *Ciumei* se dezvoltă într-un climat istoric tragic. La 30 ianuarie 1933 Hitler ia puterea în Germania. Camus resimte întreg dramatismul istoric al victoriei fascismului, în chiar inima industrială a Europei. Meditațiile sale asupra absurdului și revoltei își au izvorul în evenimentele sociale și politice ale epocii. De altfel marele lor interes, cum vom vedea, decurge dintr-o aplicare continuă și concretă a meditației filozofice la marile drame istorice și sociale străbătute de întreaga umanitate în această zonă a secolului XX. Între venirea la putere a lui Hitler și războiul civil din Spania se situează, așa cum arată cu prisosință însemnările sale intime din *Carnete*, matricea creației camusiene. În *Reîntoarcerea la Tipasa* din volumul *Vara*, Camus notează „Crescut mai întîi în spectacolul frumuseții, care era singura mea bogăție, începusem prin plenitudine. Au venit pe urmă sîrmele ghimpate, vreau să numesc prin aceasta tiraniile, războiul, polițiile, timpul revoltei. Erai silit să te pui de acord cu noaptea ; frumusețea zilei nu mai era decît o amintire..." *(Vara)* [1]

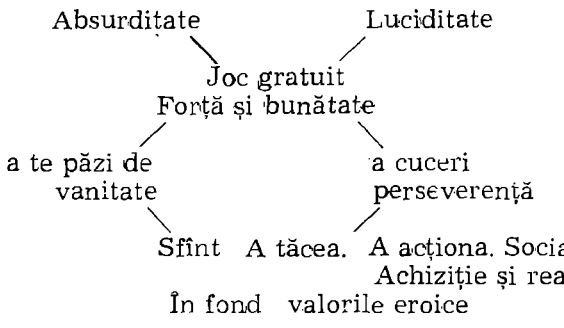
În momentul în care tema luminii solare, din eseurile sale reconstituind vîrsta adolescenței, devenea oarecum desuetă, prin umbrele revărsate din inima fascismului asupra lumii întregi, lui Camus i se impune faptul că

[1] *Pl. II*, p. 870.

problema dominantă a epocii începe să devină problema morții, a crimei, a tiraniei, cu tot cortegiul tragic pentru existența umană. Datoria artistului era, în mod evident, nu de a înregistra pur și simplu fenomenul, ci de a lupta împotriva lui. Din spectacolul istoric întunecat și din meditația sa de un nobil dramatism, rezultă o creație intens militantă pentru salvarea omului din zona tenebrelor.

Cum te poți împotrivi pericolelor care pîndesc umanitatea și condiția umană ? La un moment dat — la finele anului 1934 — Camus aderă la lupta partidului comunist. Oricît ar părea de ciudat, adeziunea nu este de natură intelectuală, adică printr-o exultanță în fața textelor ilustre ale gîndirii marxiste. Pare, de altfel, destul de greu de reconstituit în ce măsură și ce sau cît anume a parcurs scriitorul din întinderea operelor lui Marx, Engels sau Lenin. Însemnările sale din *Carnete* sînt extrem de laconice în acest sens. *Carnetele* nu oferă totalitatea notațiilor făcute, ci numai fragmente. Ceea ce s-a editat, pînă în momentul de față, din epoca la care ne raportăm, nu ne oferă nici o indicație, sau aproape nici una. Cîteva reflecții răzlețe, cu totul accidentale, pot constitui probleme ale unui tînăr militant al partidului comunist.

Astfel este acel hexagon al meditațiilor, pe care Camus îl înscrie în caietele sale, în ianuare 1936



Oarecum sibilinic, acest hexagon prefigurează cîteva date fundamentale ale gîndirii lui Camus, printre care nu poate fi ignorat raportul necesar dintre luciditate și absurditate, dispus în catenele laterale ale figurii geometrice. Hexagonul pune în evidență preferința lui Camus față de problematica etică (și el, ca foarte mulți gînditori sau creatori ai Franței, este un moralist, meditația etică formînd aproape o caracteristică națională a poporului francez, în pofida anecdoticii care îl impune ca senzual și frivol). Socialismul apare, în mod evident, legat de către Camus exclusiv de o zonă a practicii, ceea ce va duce, într-un viitor extrem de apropiat, la neînțelegerea comunismului, sub raportul meditației filozofice, și la despărțirea scriitorului de partidul la a cărui cauză aderase.

Încă din februarie 1936 aflăm în însemnările sale dubii cu privire la finalitatea comunismului, rezolvate, este adevărat, în sensul bunului-simț. Deducem, din însemnări de epocă, faptul că aderarea lui Camus la activitatea partidului comunist s-a făcut împotriva rezistențelor formulate de către prieteni intimi, de felul lui Jean Grenier, destinat prin natura gîndirii sale filozofice să fie poate nu atît un adversar al filozofiei marxiste, cît un intelectual depărtat de perspectivele unei astfel de meditații filozofice.

Camus simte, cu un fel de anxietate, dar și cu bun orgoliu uman, că participă la viața unei epoci menite să genereze prin furtuni și enorme suferințe o nouă tipologie umană, *un tip de om nou* „...Este vorba ca acum fiecare să creeze în sine un om nou... Este vorba de a-ți trăi visurile — de a le pune în mișcare. Înainte trebuia să renunți sau să te pierzi. Nu trebuie să te pierzi și nici să renunți."[1]

Ca militant comunist, Camus îndeplinește funcțiunea de propagandist în mediile musulmane din Algeria, iar mai tîrziu va conduce, în cadrul unui colectiv, Casa de Cultură din Alger, în cadrul căreia se va desfășura, liberă, marea sa pasiune pentru teatru.

[1] Carnete I, p. 99.

Dar către sfîrșitul anului 1937, el nu mai participă la activitatea partidului. Ce s-a întîmplat ? Care sînt cauzele rupturii sale cu acea formă de activitate socială căreia i se dăruise un moment ? Camus a păstrat în această privință o tăcere absolută. *Carnetele* nu mărturisesc decît zbaterea între ideile unor prieteni, cum este cazul lui Jean Grenier, și ale sale proprii, marcate de atracția pentru lupta partidului comunist francez. Nici intimii săi nu pot, în momentul de față, să ofere o explicație reală depărtării lui Camus de idealurile comunismului. Unii presupun că scriitorul a fost extrem de afectat de călătoria lui Laval la Moscova (mai 1935). Alții vorbesc de incidentele survenite între Partidul Comunist și Partidul Poporului Algerian al lui Messali Hadj, Camus fiind atras către principiile și lupta acestuia din urmă prin însăși optica sa, formată în interiorul colectivității musulmane algeriene. Este greu de stabilit adevărul pe baza unor împrejurări concrete. Realitatea o va dezvălui de abia *Omul revoltat*, eseu în care Camus expune cu claritate diferența între viziunea sa despre organizarea societății și viziunea marxism-leninismului. În universul interior al creatorului acționează o serie de resorturi menite să-l îndepărteze de rigorile unei discipline. Reflecția sa în jurul libertății sociale se zbate între luciditate și realism (apropiate de accepția comuniștilor) și efervescență romantică (mai apropiată de anarhiști și sindicaliștii revoluționari). Ultima va învinge, cel puțin în etapa elaborării *Omului revoltat*, și vom putea vedea cauzele acestei nefericite victorii în strălucita inteligență a scriitorului.

În orice caz, întîlnirea lui Camus cu mișcarea comunistă a avut un rezultat, înscriind o dîră adîncă în istoria teatrului contemporan : dezlănțuirea geniului său dramaturgic și scenic. Partidul comunist îi pune la dispoziție scena Casei de Cultură din Alger și Camus inaugurează aci *Teatrul Muncii*, prima manifestare algeriană a unui teatru revoluționar, cu răsunet și în metropolă prin calitatea excepțională a repertoriului, a interpretării sau pu-

nerii în scenă. Animatorul acestui Teatru al Muncii a fost, după mărturia memorialiștilor, în sensul cel mai deplin al cuvîntului, Albert Camus.

El a alcătuit repertoriul teatrului, realizînd o serie întreagă de adaptări după creații celebre ale epocii ; era regizor, actor, secretar literar și, cînd trebuia, figurant, sufleur, mașinist sau casier. Nu a existat în teatru rol sau funcțiune pe care Camus să o socotească degradantă. Dăruirea sa, în muncile care îl pasionau, era totală.

Colectivul Teatrului Muncii a jucat, printre altele *Timpul disprețului,* adaptat după micul roman al lui Malraux, *Întoarcerea fiului risipitor,* după Gide, *Prometeu,* de Eschil, *Frații Karamazov,* după Dostoievski, în care Camus a interpretat rolul atît de dificil al lui Ivan.

În ziua de 17 iulie 1936 izbucnea războiul civil din Spania, avanpremiera tragică a celui de al doilea război mondial.

Camus este afectat pînă la covîrșire de evenimentele care se desfășurau pe pămîntul natal al mamei sale. Spania, mai puțin prezentă ca imagine concretă, era pentru el un tărîm al visurilor hrănite din relatările materne. În acest moment se situează și debutul său în literatură. Interesant este faptul că acest debut nu este personal, ci are loc în cadrul unei manifestări de „teatru colectiv". Un grup de prieteni și de militanți comuniști (Albert Camus, Jeanne-Paule Sicard, Bourgeois, Poignant) scriu piesa *Revoltă în Asturii* (1936), salutînd lupta de eliberare a poporului spaniol prin reamintirea uriașelor greve și a luptei revoluționare a proletarilor asturieni din anul 1934. Concepută în maniera *Commediei dell'arte,* piesa trebuia, pe un text scris ca orientare fundamentală, să permită actorilor o deplină inițiativă în accentuarea suflului revoluționar. Pentru Jeanne-Paule Sicard piesa rămîne „o expresie a momentului în care Camus, în neîncetată cercetare a modalităților de luptă împotriva mizeriei umane, căuta o formulă de artă colectivistă și populară

în acord cu doctrina sa politică, ce părea a fi comunismul."[1]

Lucrată îndelung, în mijlocul entuziasmului extraordinar al colectivului actoricesc, piesa este interzisă înainte de premieră de către autoritățile algeriene. Neputînd vedea lumina rampei, o va vedea pe aceea a tiparului, prin intermediul întreprinzătorului editor Charlot, animatorul, în mica sa librărie din Alger, a unui mănunchi de tineri scriitori, grupați în jurul ideii de cultură mediteraneană.

În anii 1936—1937 Camus, angajat ca actor de către trupa de teatru a Radioului din Alger, parcurge satele și orașele provinciilor algeriene, jucînd în general roluri de june-prim într-un repertoriu clasic.

Din momentul în care Teatrul Muncii dispare, Camus înființează Teatrul Echipei, cu un repertoriu extrem de variat de piese și dramatizări, extras din diferite epoci. Astfel din teatrul elin urmau să fie reprezentați Eshil și Aristofan, din teatrul elisabetan Forster, Marlowe și Shakespeare, din literatura spaniolă Fernando de Rojas, Calderon, Cervantes, din cea americană Faulkner și Caldwell. Franța contemporană urma să fie reprezentată doar prin Claudel și Malraux (adaptări după opera de prozator). Lipsit de mijloace materiale, Teatrul Echipei era menit unei dispariții rapide. Dar, în jurul său, Camus strînsese o „echipă", o minusculă colectivitate însuflețită de puternicul miraj al scenei, alcătuită din tineri reuniți prin amiciție desăvîrșită și spirit de sacrificiu. În asemenea înjghebări efemere, este drept, dar călăuzite de un ideal spiritual și social de o extremă puritate, rezidă una din marile trăsături de caracter ale lui Camus. Creatorul simțea necesitatea absolută a unei comuniuni intelectuale pentru a putea lucra. De aici și cultul prieteniei, atît de frecvent invocat în textele sale. Adversar al solitudinii, Camus devenea creator numai într-o ambianță de solidaritate. Momentele în care artistul va pune problema singurătății, ca izvor de creație sau de meditație, vor con-

[1] *Pl. I*, p. 1844.

stitui manifestarea unei crize în gîndirea acestui mare iubitor de oameni.

Din activitatea foarte scurtă a Teatrului Echipei va mai rămîne un rezultat, fructificat răsunător abia după șase ani de zile. Este vorba de piesa *Caligula,* cea mai reprezentativă pentru dramaturgia camusiană și una din cele mai proeminente manifestări ale teatrului contemporan universal. *Caligula* fusese creată pentru Teatrul Echipei, dar dispariția trupei și apoi dramaticele evenimente ale războiului au făcut ca textul să rămînă vitregit de luminile și gloria binemeritată a rampei. Reprezentată în 1945 pe scena Teatrului Hébertot, *Caligula* va însemna momentul de răscruce în cariera răsunătoare a unuia din cei mai mari actori contemporani Gérard Philipe.

În mijlocul fierberii politice anunțînd cel de al doilea mare masacru mondial, Camus, silit să abandoneze teatrul din cauza mizeriei, optează pentru cariera ziaristică. Este redactor la *Alger républicain.* Munca gazetărească determină destinul său de scriitor, în sensul că îi oferă o vastă experiență de viață, un impuls militant și obișnuința mesei de lucru, ca manifestare cotidiană. Proiecte vechi, care lîncezeau în *Carnetele* sale (romanul *Străinul* și *Mitul lui Sisif)* sînt supuse unui ritm rapid de elaborare.

Alături de dramaturgie, activitatea jurnalistică alcătuiește un alt capitol bogat și constant în evoluția scriitorului. Ziarul este o mare scenă multicompartimentată, în care simultan pot fi puse sub ochii cititorului variate filoane dramatice sau comice ale existenței. Tragic prin vocație și militant prin temperament, Camus va ilustra ziaristica algeriană cu seria amplă de reportaje, alcătuind în ansamblu un vast dosar anchetator asupra situației disperate din Kabylia, zona muntoasă a Algeriei, ignorată de autoritățile coloniale și în care mizeria devenise țipătoare. „Nu există spectacol mai deznădăjduit, scria Camus la începutul anchetei sale, decît această mizerie în mijlocul celei mai frumoase țări din lume.“ Camus întreprindea, pe urmele lui Gide, un rechizitoriu împotriva colonialis-

mului sălbatic, dezlănțuit pe pământul african. Dar spre deosebire de Gide, care în *Călătoria prin Congo* și în *Reîntoarcerea din Tchad* își exercită farmecul său stilistic cu efecte remarcabile pe triste realități africane, Camus, în *Mizeria Kabyliei,* se depărtează cu totul de orice mijloc sau efect literar. Gazetarul se afla în fața unei realități sociale teribile : populații întregi hrănindu-se cu rădăcini, copii sortiți decimării, zone întregi demografice agonizînd sub povara mizeriei absolute. În stilul sever și sobru al unui anchetator, Camus dezvăluie, pagină cu pagină, în relatări cu caracter stenografic, spectacolul suferinței atroce a maselor îngrămădite în defileurile muntoase ale Kabyliei. Documentul este într-adevăr sfîșietor. Suferința reconstituită are aspectul unei realități prezente, elocventă prin imensa ei povară de inumanitate.

Ecoul seriei de reportaje a fost enorm, trecînd dincolo de limitatul spațiu algerian, iar autoritățile franceze sînt extrem de alarmate.

Printre măsurile luate este și aceea a supravegherii ziarului de către o întreagă echipă de cenzori militari, care controlează cu severitate munca redacțională. În asemenea împrejurări se dezlănțuie, în proporții homerice, verva ironică a lui Camus. Cenzorii erau supuși, cu respectul celor mai severe forme de politețe, unui foc concentric cotidian din partea sa. Orice remarcă, avînd o nuanță ceva mai radicală, din articolele prezentate la control, era imediat tăiată de către cenzori, nevoiți pe urmă să acorde dreptul de publicare, deoarece Camus își bura articolele personale (oferind o inepuizabilă rezervă și colegilor săi) cu texte consacrate din clasicii francezi, a căror identitate era dezvăluită după ce funcționarii cenzurii transpirau în acțiunea lor de forfecare.

Un memorialist relatează o scenă, de o savoare indiscutabilă, din această subtilă, tenace și îndelungă luptă cu autoritățile coloniale : „Pentru a se distra, Camus își termină într-o zi unul din articole cu fraza «Trebuie să urmărim și să doborîm acest scomberoid», care părea fără o legătură foarte limpede cu restul textului. Foarte

mult timp ofițerii discutară între ei pe șoptite. «Pot să vă fiu util, domnilor ?» întreba din cînd în cînd Camus, luînd o înfățișare împăciuitoare de arhiepiscop. Fără a răspunde, împăturind cu grijă șpalturile, cenzorii fugiră în grabă la sediul Guvernămîntului General. Timpul trecea îngrijorător. Aflarăm pe urmă că acolo, sus, erau consultate cu înfrigurare toate dicționarele și că era chemat în ajutor un profesor doct, în timp de, de la ziar, Camus telefona fără încetare, își exprima uimirea pentru întîrziere și își oferea politicos sprijinul pentru a-i scoate din încurcătură. Pînă la urmă întregul articol a fost suprimat, fără nici o explicație."[1]

În septembrie 1939 izbucnește cel de al doilea război mondial.

Tragedia sîngeroasă este resimțită de către Camus cu o gravă acuitate. Ultimele ecouri ale gîndirii sale hrănită din exuberanță vitală se sting, prelungindu-se în lungi acorduri meditative impregnate de o nobilă durere. Fragmentele reflexive rămase din această perioadă continuă să fie profund impresionante, autorul *Ciumei* avînd netăgăduita calitate de a exprima gînduri ale tuturor, cu o eleganță care-i este proprie.

La aflarea înfiorătoarei știri, Camus notează în jurnalul său „Războiul a izbucnit. Unde este războiul ? În afara vestilor pe care ești obligat să le crezi și a afișelor pe care trebuie să le citești, unde poți afla semnele acestui absurd eveniment ? Ele nu sînt în cerul azuriu planînd deasupra mării albastre, nici în cîntecul greierilor, nici în chiparoșii colinelor. Războiul nu poate fi aflat nici în proaspăta revărsare de lumină peste străzile Algerului. Vreau să cred în prezența sa. Îi caut fața și ea se refuză. Numai lumea este stăpînă deplină și aspectele ei sînt magnifice. Să trăiești în atmosfera de ură a acestui animal sălbatic, să-l ai în fața ta și să nu-l poți recunoaște ! Atît de puține lucruri s-au schimbat. Mai tîrziu, neîndoielnic, vor veni noroaiele, sîngele și imensul dezgust. Dar astăzi

[1] Emmanuel Roblès, *Jeunesse d'Albert Camus*, N.R.F., an VIII, nr 87/1, martie 1960, pp. 410—421.

încă nu poți simți altceva, în afara faptului că începutul războaielor seamănă cu debuturile păcii lumea și inima le ignoră." [1]

Și în altă parte a însemnărilor din septembrie 1939, Camus notează cu privire la prezența tulburătoare a măcelului mondial „El (războiul, n.n.) este aici, cu adevărat aici și noi îl căutăm în cerul albastru și în indiferența lumii. El este în singurătatea teribilă a combatantului și a noncombatantului, în deznădejdea umilită care ne este comună și în abjecția crescîndă pe care o simți urcînd pe fețele tuturor pe măsură ce zilele se scurg. A început domnia fiarelor." [2]

Artistul este conștient de un lucru a sta în afara conflagrației înseamnă o lașă aprobare dată crimei ridicată la rangul de principiu internațional. Cunoașterea exactă a ceea ce se întîmplă, posibilitatea de a emite o judecată completă asupra evenimentelor nu poate fi dăruită decît de o privire dinăuntru a războiului, prin trăirea întregii sale grozăvii alături de ceilalți oameni. Viziunea comodă din afară îi apare ca o trădare a oamenilor aflați în suferință „Nimic nu este mai puțin scuzabil decît războiul și solicitarea urilor naționale. Dar o dată războiul declanșat, e zadarnic și laș să te depărtezi de el sub pretextul că nu porți răspunderea lui. Turnurile de fildeș s-au prăbușit. Îngăduința este interzisă, atît pentru tine însuți cît și pentru ceilalți. A judeca un eveniment din afara lui este imposibil și imoral. Numai în sînul acestei nefericiri absurde, păstrezi dreptul de a o disprețui... A dori din diletantism să planezi și să te separi de mediul tău înseamnă să faci dovada celei mai derizorii dintre libertăți. Iată pentru ce trebuie să încerc a servi. Și dacă nimeni nu are nevoie de mine, trebuie să accept poziția civilului disprețuit. În ambele cazuri judecata mea rămîne deplină și dezgustul meu fără rezerve. În ambele cazuri mă aflu

[1] *Carnets I*, pp. 165—166.
[2] *Ibid.*, p. 170.

în mijlocul războiului și am dreptul de a-l judeca. De a-l judeca și de a acționa." [1]

Puține zile de la izbucnirea războiului, Camus își aștepta rîndul în fața sediului unei comisii militare în vederea înrolării. Controlul medical constată, cu stupoare, că se află în fața unui om atins de ravagiile tuberculozei pulmonare și care insistă să fie trimis pe front. Probabil puțin descumpăniți cu privire la integritatea mintală a solicitantului, medicii militari îl reformează. Camus consideră faptul ca o sancțiune dureroasă a implacabilei sale maladii. Scriitorul schițează în *Carnete* momentul penibil al acestei respingeri „«Dar băiatul ăsta e foarte bolnav, spune locotenentul. Nu putem să-l luăm.» Am douăzeci și șase de ani, am o viață și știu ce vreau." [2]

Neputînd trăi realitatea războiului din intimitatea întregului proces de dezumanizare, Camus se împotrivește ideii de a o trăi comod, din afară. El este pătruns, în întreaga lui sensibilitate, de ceea ce se petrece în jurul său. Rătăcește prin gări și reține scene ale despărțirilor, ascultă atent ce vorbesc oamenii în vehicule sau pe străzi, notează cu febrilitate tot ce vede și are contingență cu războiul.

Disociind analitic țesătura intimă a fenomenului colectiv, Camus observă că toate drumurile umane, toate intențiile sau acțiunile duc către un singur centru de rotație, necruțător, al morții

„Noiembrie 1939.

Cu ce anume este purtat războiul ?

1) cu ceea ce toată lumea cunoaște

2) cu deznădejdea acelora care nu vor să-l facă

3) cu amorul propriu al acelora pe care nimic nu-i silește să plece, dar care totuși pleacă pentru a nu fi singuri

4) cu foamea acelora care se înrolează pentru că nu au nici o situație

[1] *Ibid.*, pp. 172—173.

[2] *Ibid.*, p. 176.

5) cu multe sentimente nobile ca
   a) solidaritatea în suferință
   b) disprețul care nu vrea să se manifeste
   c) absența urii.

Toate acestea sînt josnic folosite și toate duc către moarte." [1]

În *Carnete* există o lungă „scrisoare către un deznădăjduit", importantă pentru cunoașterea reacției intelectuale a scriitorului în fața holocaustului în pregătire. „Scrisoarea" pare a fi un solilocviu, clarificarea problemelor unui moment crucial din existența creatorului *Ciumei*. Fragmentar, acest lung monolog va intra atît în structura *Ciumei*, cît și în eseistica lui Camus.

„Îmi scrieți că acest război vă copleșește, că sînteți gata să muriți, dar că nu puteți suporta prostia universală, lașitatea sanguinară și naivitatea criminală care mai crede încă în rezolvarea problemelor umane prin intermediul sîngelui. Vă citesc și vă înțeleg. Înțeleg mai ales alegerea și opoziția între acceptarea dumneavoastră de a muri și dezgustul de a-i vedea murind pe ceilalți din preajmă. Aceasta dovedește calitatea unui om. Un asemenea fapt îl așază în rîndul acelora cărora li se poate vorbi." [2]

Camus insistă asupra unei idei, constituind nucleul peren al viziunii sale filozofice. Încă din anii 1938—1939 se conturează în gîndirea sa necesitatea unei opoziții față de gîndirea lui Sartre, care-i apare umbrită de o anume facilitate în rezolvarea problemelor esențiale ale existenței umane. La apariția volumului *La Nausée (Greața)*, atît de apropiat de meditația lui Camus sub raportul considerațiilor asupra absurdului, și atît de depărtat, în același timp, prin deducții, viitorul autor al *Mitului lui Sisif* respingea ideea lui Sartre că tragicul existenței decurge din sordidul omului, din preferința lui față de murdar, de josnic, de urît „Fără frumusețe, iubire sau primejdie, ar fi foarte ușor de trăit". Iar

[1] *Ibid.*, p. 177.
[2] *Ibid.*, p. 178.

atunci cînd apare volumul lui Sartre *Le Mur (Zidul),* Camus notează : „Să constați absurditatea vieții nu poate constitui o finalitate, ci numai un început". [1]

În același sens viziunea tragică a vieții nu este la Camus un țel în sine, un final de drum creator, ci un început. Finalitatea reală a operei sale este lupta *împotriva* absurdului existențial, a tragicului decurgînd din violență, crimă, josnicie. De aceea păstrează în *Carnete* și va relua în eseistica filozofică o idee a lui D. H. Lawrence „Tragicul trebuie să fie ca o puternică lovitură de picior dată nefericirii" [2].

Ideea absurdului și a deznădejdii îl asaltează în acești ani de pretutindeni. „Dacă este adevărat, scrie el, că absurdul este consumat (revelat, mai curînd), atunci este adevărat că nici o experiență nu are valoare în sine și că toate gesturile sînt pilduitoare în același grad. Voința nu înseamnă nimic. Acceptarea, totul. Cu condiția ca, la experiența cea mai modestă sau cea mai sfîșietoare, omul să fie întotdeauna «prezent» — și să o suporte fără a capitula, înarmat cu întreaga sa luciditate." [3]

Reîntorcîndu-ne la remarcabila sa „scrisoare către un deznădăjduit", trebuie să observăm aceeași optică meditativă cu privire la *disperare* (și prin care lecturile din Kierkegaard sînt depășite) : „Vă înțeleg, scrie Camus, dar nu mai pot fi alături de dumneavoastră atunci cînd pretindeți a face din deznădejde o regulă de viață și, judecînd că totul este inutil, vă retrageți îndărătul dezgustului resimțit. Pentru că deznădejdea este un sentiment și nu o stare. De aceea nu vă puteți limita la ea. Sentimentul trebuie să lase locul unei viziuni clare asupra lucrurilor. Dumneavoastră spuneți «Și de altfel, ce e de făcut ? Și ce aș putea face ?» Dar problema nu poate fi pusă în felul acesta. Mai credeți încă în virtuțile individului, desigur, pentru că sînteți sensibil față de ce

[1] *Pl. I,* p. XXXI.
[2] *Carnets I,* p. 183.
[3] *Ibid.,* p. 172.

este bun în aceia care vă înconjoară și în dumneavoastră înșivă. Dar acești indivizi nu pot face nimic și atunci dumneavoastră sînteți deznădăjduit în ceea ce privește societatea. Dar, fiți atent, pentru că această societate ați repudiat-o încă înaintea catastrofei, pentru că atît dumneavoastră cît și eu însumi știam că sfîrșitul acestei societăți trebuia să fie războiul, pe care împreună l-am denunțat, și că, în fine, nu simțim nimic comun între noi și societate. Societatea este astăzi aceeași. Ea se află în fața finalului ei normal."

Restaurînd adevărul cu privire la imposibilitatea prevenirii războiului (Camus arată că s-a făcut prea puțin în această privință), el oferă convorbitorului său deznădăjduit un program minimal de luptă împotriva războiului (propaganda, de la om la om, a fiecăruia, în zona sa de activitate socială, nu în virtutea unei viziuni utopice, dar pentru a pune în mișcare inerțiile într-un moment hotărîtor). În final, Camus atrage atenția prietenului său necunoscut : „Vă rog să înțelegeți că poți deznădăjdui cu privire la sensul vieții *în general*, dar nu cu privire la formele sale particulare, că poți deznădăjdui cu privire la existență, pentru că nu avem nici o putere asupra ei, dar nu cu privire la istorie, în cadrul căreia individul poate totul. Cei care ne fac să murim astăzi sînt și ei niște oameni. Pentru ce oamenii nu ar putea fi în stare să dăruiască întregii lumi pacea ? Trebuie numai un început în acest sens, fără a visa la țeluri foarte mari. Vă rog să înțelegeți, prin urmare, că războiul este făcut în egală măsură cu entuziasmul acelora care îl doresc, dar și cu disperarea acelora care îl reneagă din adîncul inimilor." [1]

Din rezistența popoarelor împotriva fascismului, Camus reține și notează decizia supremă de luptă „Omul care își rade casa de pe fața pămîntului, își arde cîmpurile și le acoperă cu sare pentru a nu le ceda". [2]

[1] *Ibid.*, pp. 178—182.
[2] *Ibid.*, p. 216.

La începutul războiului Camus este redactor, în continuare, la *Soir républicain,* dar nu pentru multă vreme. Autoritățile îl supun unei astfel de supravegheri, încît în scurt timp nici o mișcare nu-i mai este permisă. Părăsește Algerul pentru Paris, unde intră în colectivul ziarului *Paris-Soir,* ca secretar de redacție. La începutul lui mai 1940, trupele lui Hitler invadează teritoriul francez și nu peste mult timp pasul de gîscă al formațiilor fascismului înarmat va răsuna pe caldarîmul Parisului. Care va fi fost reacția scriitorului în fața unui eveniment atît de tragic ? Este greu de spus. *Carnetele* nu consemnează decît cu totul indirect realitatea intimă trăită de Camus. Reținem atenția însemnările prin care își manifestă șocul sentimental provocat de viața pariziană insului trăit în mirificul și liberul peisaj algerian. Se simte un străin, apăsat de o „teribilă singurătate". Parisul îi strecoară în suflet un sentiment de deznădejde „Cînd vezi Parisul de sus, de pe Butte, ca o monstruoasă aburealâ sub ploaie, o tumefiere informă și cenușie a pămîntului..." [1]

La hotelul modest care-l adăpostește, disperarea se manifestă sub forma sinuciderii inexplicabile a unei tinere „Femeia de la etajul de deasupra s-a sinucis aruncîndu-se în curtea hotelului. Avea treizeci și unu de ani, spune un locatar, e destul pentru o viață de om, și dacă și-a trăit întrucîtva existența, avea tot dreptul să moară. În hotel umbra dramei mai stăruie încă. Femeia cobora uneori seara și o ruga pe patroană să-i permită să rămînă la masă. O îmbrățișa cu bruschețe — din nevoia unei prezențe și a unei călduri. Totul se termină printr-o rană de șase centimetri, în regiunea frontală. Înainte de a muri, a mai spus «În fine !»." [2]

În asemenea împrejurări este terminat *Străinul* și încheiată prima parte a *Mitului lui Sisif.*

[1] *Ibid.,* p. 205.
[2] *Ibid.,* p. 207.

Împreună cu redacția ziarului său, Camus se refugiază la Clermont-Ferrand, trăind existența colectivă a unui fel de falanster amical. Toți membrii redacției ocupă două camere sordide, mansardate, într-o clădire inospitalieră, învecinată în plus cu *La Montagne*, ziarul lui Laval. Camus are parte de un divan desfundat și de o masă de lemn, negeluită, lîngă un lavabou, care curge în permanență. Începînd de la două din noapte, cînd toată lumea doarme, Camus așterne la masa sa de lucru meditațiile, sfîșietoare în fond, din *Mitul lui Sisif*. Se află în plin absurd și, în tăcerea nopților războiului și a invaziei germane, caută să disocieze analitic, metodic, anatomia intimă a fenomenului.

În octombrie 1940 se repliază, cu redacția, la Lyon, dar în decembrie părăsește *Paris-Soir* și pleacă din nou în Algeria. În ianuarie 1941 este profesor la o școală particulară a comunității evreilor din Oran, și începe să schițeze *Ciuma*. *Mitul lui Sisif* va fi și el terminat în februarie, dar, cu toate că se află la adăpost de duritățile războiului, Camus nu poate fi liniștit. Pe drumurile și cîmpiile Europei se dă o luptă teribilă împotriva fascismului. Refugiul algerian îi apare ca soluția comodă a unui ambuscat și, frămîntat de continua lui dorință de a se dărui unei lupte utile, reintră în existența Franței metropolitane și participă la lupta de rezistență împotriva fascismului.

Ce anume l-a determinat să ia această decizie, singura reală și pătrunsă de spirit de noblețe pentru un intelectual francez al timpului? Într-un răspuns adresat lui E. d'Astier de la Vigerie el va explica: „...Mă întrebați pentru ce m-am situat de partea Rezistenței. Este o întrebare care de fapt nu are sens pentru o categorie de oameni, din care fac și eu parte... Aveam sentimentul, pe care-l am și astăzi, că nu poți fi de partea lagărelor de concentrare. Am înțeles atunci că detestam mai puțin violența decît instituțiile violenței. Și, pentru a fi cît mai exact, îmi amintesc foarte bine ziua în care valul de revoltă care mă tulbura și-a atins culmea. Era într-o

dimineață, la Lyon, și aflam din ziare știrea executării lui Gabriel Péri." *(Actuelles I)* [1]

Care a fost activitatea lui Camus ca membru al Rezistenței franceze ?

Din partea scriitorului nu avem nici o mărturie. Discreția sa în această privință este totală. Pentru Camus, lupta subterană nu constituia o faptă de excepție, care trebuie comentată sau reamintită, ci o datorie imperioasă a conștiinței.

Se pare că a activat în rețeaua clandestină „Combat" din „Mouvement de Libération-Nord", contribuind la colectarea informațiilor necesare acțiunilor de rezistență și la redactarea presei ilegale.

Jacqueline Bernard, fosta secretară generală de redacție în ilegalitate a ziarului *Combat,* arată că autorul *Ciumei* a jucat „un rol determinant într-un moment în care fiecare întîlnire și fiecare inițiativă implicau riscuri pline de gravitate". [2]

În primăvara lui 1942 o criză hemoptoică îl ținuiește la pat. Condeiul îi suplinește, în parte, lipsa acțiunii militante, continuînd acumularea de însemnări pentru *Ciuma.* Suferința fizică îi este alinată de imensul succes pe care îl are *Străinul,* apărut la Gallimard în iulie 1942. Întremat întrucîtva după accidentul pulmonar, locuiește cînd la Lyon, cînd la Saint-Étienne, avînd acum, se pare, legături cu mediul muncitoresc francez, ceea ce îl încîntă, pentru că în însemnările sale din *Carnete* aflăm următorul gînd : „Muncitorii francezi, singurii alături de care mă simt bine, pe care doresc să-i cunosc și a căror viață să o trăiesc".

O dată cu fuzionarea grupurilor rezistente „Combat", „Franc-Tireur" și „Libération", centrul luptei de rezistență se mută în inima Franței, Parisul, avînd ca țel eliberarea capitalei din strînsoarea sufocantă a trupelor hitleriste. Camus se reîntoarce la Paris și, numit director al ziarului Rezistenței, *Combat,* editează, în august

[1] *Pl. II,* p. 356.
[2] *Ibid.,* p. 1464.

1944, primul număr legal. Pe frontonul ziarului, sub titlu, atrage atenția și astăzi un slogan al cărui sens a rămas nerealizat „De la Rezistență la Revoluție", dar al cărui inspirator este Camus. De altfel, asupra noțiunii de Revoluție, Camus însuși, mai tîrziu, în 1950, va reveni cu un puternic spirit critic, nejustificat, în paginile volumului *Omul revoltat*.

Perioada *Combat* este una din cele mai vii, mai tonice din existența scriitorului. A regăsit ambianța redacției de ziar, în care se simte tot atît de bine ca sub luminile rampei, și a regăsit, mai ales, o echipă amicală, acea atmosferă caldă a prieteniei către care se simte atras ca de un cîmp magnetic. În lipsa soarelui sudic, a mării, nisipului plajelor algeriene și a cîmpiilor invadate de lîna cenușie a absintului, Camus își află o deplină consolare în amiciție și în viața colectivă a unei echipe de lucru.

Colectivul de la *Combat* (Sartre, la început, M. Gimond, Albert Ollivier, G. Altschuler, Roger Grenier, J.-P. Vivet, J. Lemarchand, G. Astruc, Maurice Nadeau, Jean Bloch-Michel etc.), alcătuiește o mică familie de inseparabili. Duminica merg cu toții la Colombes. Noaptea, pe la orele trei, cînd ediția ziarului este încheiată, cei cincisprezece membri ai echipei redacționale se duc la *Tabou* sau la *Méphisto* pentru a bea un pahar împreună. Camus, neras, obosit, cu o simplă cămașă albastră sub obișnuitul lui trenci, mirosind a cerneală tipografică, se dedă pasiunii neistovite pentru dans. El nu dansează pur și simplu, ci pare că săvîrșește un ritual, cu mișcări de o eleganță care incită admirație. În ore tîrzii din noapte, obișnuiții *Tabou*-ului urmăresc prin fumul dens alunecarea plină de grație, pe parchetul de dans, a unei perechi celebre Camus alături de Juliette Greco.

La *Combat* gloria lui Camus, inițiată cu *Străinul* și *Mitul lui Sisif*, este consolidată, amplificată. Editorialele sale sînt urmărite cu pasiune, comentate, reluate, în ideile lor esențiale, de către alte ziare. Este Camus un mare gazetar ? Ar fi greu de spus acest lucru. Ziaristul

de profesie, dotat cu talent sau geniu, se manifestă într-un mod stilizat extrem de personal, care-i creează un relief, o notă distinctivă. Nu este cazul cu autorul *Ciumei.* Nota lui distinctivă, dacă se poate spune astfel, este de a nu fi cu nimic strident, neobișnuit, straniu, dar cît se poate de simplu, de cotidian în fraza sa. În schimb, un articol de Camus atrage prin seriozitatea problemei dezbătute, prin tonul de dialog amical. Nu este vorba de a prezenta sau de a impune adevăruri suverane, ci de a discuta fapte sau idei pe care momentul de viață trăit le impune ca necesare. Argumentele sînt simple, pătrunse de bun-simț și incită la discuție cu autorul, în cazul în care ideea sau susținerea ei apare interlocutorului (cititorului) inadecvată. Am putea spune că tot ce scrie Camus are un subtext invitația la discuție, la schimb de vederi, făcută cu bunăvoință și spirit amical de către cineva care nu are de loc vanitatea frazei scrise. O lectură din Camus cucerește prin sinceritatea desăvîrșită a scriitorului, pătrunzi în intimitatea cuiva cu care ai putea întreține un dialog, chiar dacă punctele de vedere ale convorbitorilor nu sînt identice.

Jacques Lemarchand, criticul dramatic din echipa *Combat,* își amintește astfel profilul scriitorului „Acel Camus pe care-l descopeream — și care nu mai puțin știa să-și păstreze de minune secretele — era pasiune și ironie, rigoare și poezie, juvenilitate extremă și perfectă intransigență. Din acest amestec lua naștere personajul dotat cu o putere de seducțiune totodată involuntară și conștientă, dar constantă, și căreia foarte puțini din cei ce au venit în contact cu Camus i-au putut rezista."

Hărțuit de treburile redacționale, epuizîndu-se în creația proprie (scrie *Greșeala,* pune la punct *Caligula,* pentru premiera în pregătire, continuă să redacteze *Ciuma*), muncind pînă în zori, Camus oferă argumente de atac maladiei sale necruțătoare. Dar suportă accidentele bolii cu un calm pornit din aprigă îndîrjire, rareori excedat

și învins de adversitatea inamicului pe care-l purta cu sine „Cu privire la boala sa nu l-am auzit vorbind niciodată. Exista o zi, în fiecare săptămînă, în care știam că nu trebuie să-i vorbești. Era ziua în care își vedea medicul și se «insufla». O singură dată, la capătul unei ore de muncă, a ridicat capul și a spus «E umilitor». Și, ridicîndu-se, a plecat." [1]

La începutul lui 1946 face o vizită în Statele Unite, fiind tratat jignitor, ca suspect politic, de către serviciile de securitate americane, dar este primit cu un extraordinar entuziasm de către tineretul universitar.

Anul 1947 îi aduce un sufragiu universal, prin apariția, în iunie, a *Ciumei*. Romanul impresionează profund întreaga lume, care simte în parabola camusiană nu numai reconstituirea cu o forță de sugestie exemplară a infernului fascist, dar și îndemnul de luptă continuă, de veghe permanentă împotriva reactivării flagelului. *Ciuma* constituie răsunătorul succes al unui militant pasionat pentru cauza păcii. Pentru că, în viziunea meditativă a scriitorului, problema păcii devine problema existențială, fundamentală, a timpului nostru.

O călătorie în America de Sud, din iunie și pînă în august 1949, îi agravează brusc starea sănătății. Timp de doi ani de zile va trebui să întrerupă orice activitate. Singura consolare o constituie continuarea elaborării lente a *Omului revoltat*, a cărui apariție în 1951 va incita o vie polemică. Atacurile cele mai dure sînt lansate de revista *Les Temps Modernes* și de Sartre. Critica cercurilor existențialiste, făcută în numele marxismului, nu este lipsită de temei. Dar *Les Temps Modernes* caută ca prin intermediul acestei critici să anuleze caracterul militant al întregii creații camusiene, prezentînd-o ca pe o metafizică în imagini, devitalizată, ostilă istoriei contemporane, ceea ce este cu totul fals. Camus se apără, în faimoasa sa scrisoare către Sartre, și, în mod inevitabil,

[1] Jacques Lemarchand, ***Imaginile pe care le privești în seara morții unui prieten***, *Le Figaro Littéraire*, nr. 716, 9 ianuarie 1960.

ruptura între cei doi mari scriitori ai Franței contemporane devine un fapt public.

La 17 octombrie 1957 îi este decernat Premiul Nobel pentru literatură. Din partea Franței, Camus este cel de al nouălea laureat al acestui atît de însemnat premiu internațional, în următoarea succesiune Sully-Prudhomme (1901), Frédéric Mistral (1904), Romain Rolland (1915), Anatole France (1921), Henri Bergson (1928), Roger Martin du Gard (1937), André Gide (1947), François Mauriac (1952).

Din întreaga galerie, atît de notorie, a laureaților Premiului Nobel, Camus este singurul lui deținător la vîrsta de numai patruzeci și patru de ani.

Ceremonia decernării premiului, în tradiționala Sală Albastră a Primăriei din Stockholm, este impresionantă, ca o fastuoasă punere în scenă „Brusc lumina se stinge. Marea orgă începe să murmure. Și, pe strîmta cărare de lumină a unui proiector, apare un cortegiu straniu. Elevi ai școlilor din Stockholm, în costume de marinari și cu șosete albe, înaintează îngînînd un imn și agitînd o enormă stea de carton aurit, luminată din interior de o lumînare. În spatele lor, în monom, vin cele nouă Muze, îmbrăcate în peplum alb, fiecare purtînd însemnele geniului său. Și în sunetele orgii, amploarea cîntecelor și apoteoza de lumină a lustrelor brusc reaprinse, corul urcă triumfal către laureatul care așteaptă, în balconul de onoare al Sălii Albastre din Primăria Stockholmului, suprema consacrare a carierei sale de scriitor. El este aici, în frac, înalt, subțire, părul întunecat, fața puțin cenușie sub iradierea proiectoarelor, asistînd cu obișnuința omului de teatru la această surprinzătoare punere în scenă a triumfului său... Dar omul în frac care observă și meditează nu este decît micul Camus de altădată, fiul văduvei din Alger, care mult timp nu a știut prea bine să citească, nepotul unchiului Sintès, dogarul, care n-a știut să citească niciodată, micul bur-

sier al «școlii laice», prietenul tuturor neastîmpăraților din Casbah, el este aici, alături de un rege..." [1]

Vlăstarul proletarilor din Belcourt alături de un rege!... Dar totul poate semăna, dacă lucrurile nu sînt spuse pe numele lor adevărat, cu una din dezgustătoarele povești siropoase și lacrimogene ale binecunoscutei colecții de „romane trandafirii", oferind o falsă speranță oprimaților acestei lumi.

Camus este și el sensibil la sensul, posibil derutant, al spectacolului consacrării sale. De aceea, în cuvîntul său, cerut de către protocol, el atrage atenția asupra realităților pe care prezența sa în mijlocul înaltului for de cultură ce-l consacră le reprezintă. Adaug că, pentru prima dată, cu prilejul ceremoniei înmînării Premiului Nobel, a fost auzită o asemenea voce făcînd elogiul mulțimilor muncitoare, umiliților, exploataților. „Ceea ce caracterizează epoca noastră, spunea Camus, este irumperea maselor și a condiției lor de mizerie în fața sensibilității contemporane. Astăzi se știe că aceste mase există, cu toate că se profilase tendința de a le face uitate. Și dacă lucrul este cunoscut, aceasta se întîmplă nu pentru că elitele artistice sau de altă natură ar fi devenit mai bune, nu, liniștiți-vă, ci pentru faptul că masele au devenit mai puternice și se împotrivesc de a fi uitate." [2]

În fața celei mai proeminente instituții de cultură a lumii burgheze, Camus schițează cîteva adevăruri cu privire la principiul libertății sociale și individuale în societatea capitalistă, care nu pot fi indiferente nici unei conștiințe avansate: „...Timp de un secol societatea mercantilă a făcut din libertate un obiect de utilitate exclusivă și unilaterală, a considerat-o ca un drept mai curînd decît o datorie și nu a ezitat de a pune, ori de cîte ori a putut face acest lucru, o libertate de principiu în serviciul unei opresiuni de fapt... Nu ne poate mira, de

[1] Georges Reyer, *De la școala comunală din Alger la Premiul Nobel. Paris-Match*, nr. 562, 16 ianuarie 1960.

[2] *Pl. II*, p. 1081.

aceea, faptul că o astfel de societate a ales o morală de principii formale, pentru a o transforma într-un fel de religie, și că poate scrie cuvintele de libertate și egalitate tot atît de bine pe zidurile închisorilor, ca și pe acelea ale templelor sale financiare." [1]

Tumultul ceremonialului gloriei sale universale o dată stins, Camus încearcă să se întoarcă, istovit, la masa de lucru.

De mai mult timp în forul său interior se dă o luptă surdă pentru cei din jur, dar chinuitoare pentru scriitor. Camus trăiește efectiv, de la virsta de șaptesprezece ani, în intimitatea morții. Tînărul internat, în mai 1930, într-unul din saloanele spitalului Mustapha, „spitalul cartierului sărac", cum avea să-l denumească prozatorul într-una din schițele sale, era privit de către medici ca pierdut, atît de violent se manifestase izbucnirea bolii în trupul epuizat de privațiuni și de efort. A supraviețuit verdictului printr-unul din acele miracole tăinuite în organismul fiecăruia din noi, printr-un factor strict personal de opoziție eficientă față de ravagiile maladiei. Dar moartea plutea imprevizibilă în jurul său, nu-și părăsea prada care se derobase imperiului și tutelei sale. Atacurile bolii deveneau cu timpul tot mai frecvente, alungîndu-i vitalitatea, epuizîndu-l, aruncîndu-l pradă solitudinii sanatoriale. Cunoscînd toate aceste împrejurări, abundența însemnărilor cu privire la moarte, din jurnalul său, nu poate uimi. Camus era reticent pînă și cu prietenii cei mai apropiați în privința maladiei sale. Purtător al unei infirmități, se simțea rușinat și umilit pentru mediocritatea trupului incapabil de a înfrînge boala.

În 1942, la Saint-Étienne, despărțit de familie prin debarcarea trupelor aliate în Africa de Nord, supus unui nou atac al bolii, izbucnește în imprecații, dăruite confesorului său, „carnetul" „Privesc lărgindu-se pe cer desfășurarea de lumină menită să nege semnele morții. În fine, un semn al viitorului deasupră-mi, mie, căruia totul, în momentul de față, îi vorbește de trecut. Încetează de

[1] *Ibid.*, p. 1082.

a mai vorbi, plămîn ! Satură-te cu aerul acesta palid și glacial care-ți ține loc de hrană. Dăruiește-te tăcerii. Să nu mai fiu silit să ascult putrezirea ta lentă — și să mă reîntorc în fine către..." [1]

O batistă pătată cu sînge, semnul vieții care se expatriază din trupul infirm, îl face să noteze : „Senzația morții care de acum înainte îmi este familiară ea e lipsită de sprijinul durerii. Durerea te fixează în prezent, ca cere o luptă care îți oferă o *preocupare*. Dar să presimți moartea la simpla vedere a unei batiste umplute cu sînge, fără efort, înseamnă să fii aruncat din nou în timp, într-un mod vertiginos este spaima devenirii." [2] Și sentimentul înfrîngerii, care-l exasperează „Acel aer de nefericite animale pe care îl capătă oamenii în anticamera medicilor" [3].

Surescitarea este uneori atît de acută, mai ales în momentele recidivelor bruște, după spații care îi dăruiseră iluzia victoriei asupra trupului, încît se învecinează demenței, ca o stare văzută analitic „După o atît de lungă certitudine de vindecare, reîntoarcerea (bolii, n.n.) ar trebui să mă covîrșească. Și mă covîrșește, într-adevăr. Dar succedînd unei suite neîntrerupte de copleșiri, ultima mă face să rîd. În cele din urmă, iată-mă eliberat. Și nebunia este o eliberare." [4] În același an, 1949, oferă jurnalului intim, cu meticulozitate, dozele medicației pe care o urmează „Strepto — 40 de grame de la 6 noiembrie la 5 decembrie 1949 ; P.A.S. — 360 de grame de la 6 noiembrie la 5 decembrie 1949 + 20 gr Strepto de la 13 noiembrie la 2 ianuarie". Și cîteva rînduri mai departe „Amare sînt apele morții..." [5]

În martie 1950 notează cu desăvîrșita simplicitate a deznădejdii „Sinuciderea lui A. Sînt tulburat pentru

[1] *Carnets II*, p. 54.
[2] *Ibid.*, p. 89.
[3] *Ibid.*, p. 182.
[4] *Ibid.*, p. 282.
[5] *Ibid.*, pp. 294—295.

că țineam foarte mult la el, dar și pentru faptul de a fi înțeles, deodată, că eram tentat să procedez la fel." [1] Către finalul jurnalului apare resemnarea „Ceea ce am căutat atît de mult timp se profilează, în fine. A muri devine o consimțire." [2]

Nu este de mirare că, într-o asemenea avalanșă de notații cu privire la moarte, cel puțin două se impun ca tragice vaticinări ale propriei dispariții. S-ar putea spune că, în suita de gînduri pe care le oferă albului hîrtiei, el și-a hotărît involuntar finalul tragic. În septembrie 1945, dintre notele strînse în jurul cuplului proiectat de romane, reunite sub titlul *Creația corectată,* se detașează o însemnare sumbră, ca un gînd exprimat de eroul cărții „Oameni ca mine nu au teamă de moarte, spuse el. Numai un accident le poate da dreptate." [3] Și în penultima pagină a jurnalului, din februarie 1951, reîntoarcerea la întunecata profeție a propriului final : *„Îmi doream uneori o moarte violentă* (s.n.) — o moarte în care poți fi iertat că trebuie să țipi împotriva smulgerii sufletului. Alteori visam un final lung și lucid, în mod constant, pentru ca să nu se poată spune că am fost luat prin surprindere — oarecum în absență — pentru a putea ști, în fine... Dar în pămînt te înăbuși." [4]

Poate fi intuit efortul implicat de către actul creator, în cazul autorului *Ciumei.* Dificultatea fizică propriu-zisă a fost întotdeauna dublată de o disciplină a psihicului, pregătit, ajutat, susținut pentru a înfrunta singura perspectivă reală, concretă, decurgînd din datul existențial propriu moartea. Despre un asemenea efort vorbește Camus în cîteva rînduri în paginile jurnalului său și, poate, în acest mod trebuie înțeleasă înclinarea scriitorului către asceza severă, atît de stranie în însemnările sale intime. „Nu pot crea decît printr-un efort continuu. Tendința mea interioară este de a mă dărui

[1] *Ibid.*, p. 322.
[2] *Ibid.*, p. 342.
[3] *Ibid.*, p. 146.
[4] *Ibid.*, p. 344.

imobilității. Înclinarea mea cea mai tainică, cea mai sigură, este tăcerea și gestul cotidian. Pentru a scăpa abaterilor, fascinației mașinalului, mi-au trebuit ani întregi de obstinație. Dar sînt convins că mă țin în picioare numai prin acest efort și că, în cazul în care o singură clipă aș înceta să mai cred în el, m-aș prăvăli în prăpastie. Numai în felul acesta pot să mă situez dincolo de boală și de renunțare, ridicînd capul cu greutate pentru a respira și pentru a învinge. Acesta este modul meu de a deznădăjdui și de a mă vindeca." [1]

Existența interioară a scriitorului se desfășoară într-un domeniu hăituit, sub amenințarea continuă a unei genune gata să-l absoarbă la cea mai neînsemnată relaxare a luptei fără răgaz pe care o duce cu sine însuși, trupul măcinat de boală fiind propriul său destin. Nici o ființă omenească nu poate rezista la infinit unei astfel de presiuni și în paginile jurnalului lăsat poți descifra elementele unei linii descendente, care începe să se accentueze în anii premergători accidentului final. În primul rînd, apare îndoiala în valoarea și eficiența actului creator, dubiul cu privire la soliditatea punctului de vedere afirmat în ceea ce scrie. Încă din perioada 1942—1945 el notează într-o pagină din *Carnete* „În faptul de a scrie există dovada unei siguranțe personale care începe să-mi lipsească. Certitudinea că ai într-adevăr ceva de spus și mai ales că ceva poate fi spus — asigurarea că ceea ce simți și ceea ce ești poate avea valoare de exemplu — certitudinea că ești de neînlocuit și că nu ești laș. Toate acestea încep să-mi lipsească și sînt silit să-mi imaginez momentul în care nu voi mai scrie." [2] Iar în 1947 adaugă „La capătul unei săptămîni de singurătate, din nou sentimentul acut al insuficienței mele față de opera pe care am început-o cu cea mai nebună dintre ambiții. Tentația de a renunța. Această îndelungată dezbatere cu un adevăr mai puternic decît mine necesită o inimă mai alertă, o inteligență mai cuprinzătoare și

[1] *Ibid.*, p. 154.
[2] *Ibid.*, pp. 92—93.

mai puternică. Dar ce pot face ? Fără să creez aș muri." [1] Reapare tot mai frecventă, în paginile sale de jurnal, imaginea golului care stă gata să-l absoarbă. „Singurul efort al vieții mele, scrie el în septembrie 1949, restul fiindu-mi dat, și încă cu dărnicie (în afara situației materiale care îmi este indiferentă) : să trăiesc o existență de om normal. Nu doresc să fiu un om al genunilor. Acest efort nemăsurat nu a slujit la nimic. Puțin cîte puțin, în loc de a reuși din ce în ce mai bine în munca mea. văd prăpastia apropiindu-se." [2] Deznădăjduit, îi scrie lui René Char, în august 1954, într-o scrisoare care însoțește unul din textele sale (Camus obișnuia să-și încredințeze rodul muncii, pentru un examen critic, cîtorva prieteni, printre care Char și Quilliot par să fi fost cei mai apropiați) „Îți trimit un text deficitar pentru că nu mai știu să scriu" [3] Iar din septembrie al aceluiași an, o altă scrisoare îi împărtășea lui Char sentimentul dureros că de mai mulți ani este „literalmente vitriolat de îndoială". [4] Totul se cristalizează într-un epuizant sentiment de sterilitate, de neputință creatoare, din ce în ce mai acut. Zilele care trec fără să fi scris ceva îl alarmează peste măsură, ca un semn premonitor al finalului existenței sale artistice. În prefața din 1958, cu prilejul reeditării volumului *Revers și față* (debutul său algerian din 1937), durerea secretă, zbuciumul interior pe care caută să și-l înfrîngă izbucnesc într-o constatare ironică deținînd echivalentul unei demonstrații făcută sieși, pentru a grăbi o resurecție ce întîrzie „Fiecare artist păstrează în străfundul său un izvor unic care întreține. de-a lungul vieții, ceea ce el este și ceea ce el spune. Cînd izvorul a secat, opera încetul cu încetul se usucă, se zbîrcește și începe să se fisureze. Pămînturile ingrate ale artei nu mai sînt irigate de către curentul subteran.

[1] *Ibid.*, p. 196.
[2] *Ibid.*, p. 275.
[3] *Pl. II*, p. 1491.
[4] *Ibid.*, p. 1629.

Cu părul rărit și uscat, artistul este copt pentru tăcere sau pentru saloane, ceea ce este totuna." Toată această stare de spirit a unui declin resimțit cu acuitate, un declin care își are însă o anume grandoare a lui, inevitabilă pentru un creator de talia lui Camus, poate fi urmărită în ultimele sale volume *(Exilul și regatul* și *Căderea),* în care motivul central este tocmai acela al unui regres al existenței în mijlocul solitudinii, al izolării de tumultul vieții umane. Cel puțin două din figurile simbolice impresionante create în aceste volume (Iona, pictorul, și Clamence, judecătorul-penitent) sînt ființe care se usucă, se devitalizează iremediabil.

Tot acest zbucium (care pînă la un punct nu este ciudat, pentru că însoțește orice efort creator la dimensiuni ale geniului) se dublează de tulburări psihice alarmante și, printre ele, cea mai amenințătoare, pierderea memoriei. În octombrie 1946 notează în *Carnete* „Peste o lună voi împlini treizeci și trei de ani. De un an încoace memoria a început să mă părăsească. Sînt incapabil să reține o istorie povestită — să-mi reamintesc întregi perioade ale trecutului, care au fost totuși vii. În așteptarea unei ameliorări (dacă va fi posibilă o ameliorare) evident că trebuie să-mi însemn aici tot mai multe lucruri, chiar personale. Cu atît mai rău. Pentru că, pînă la urmă, totul pentru mine se situează pe un același plan, oarecum fumuriu, uitarea începe să cuprindă și inima. Ea nu mai resimte decît emoții foarte scurte, lipsite de întinsul răsunet pe care îl oferă memoria. Sensibilitatea cîinilor trebuie să se manifeste cam în același fel." [1] Iar în februarie 1950 o altă însemnare „Memoria care se stinge tot mai mult. Trebuie să mă decid de a ține un jurnal. Delacroix are dreptate zilele lipsite de însemnări sînt ca și inexistente. Poate să fac aceasta în aprilie, cînd îmi voi regăsi oarecare libertate." [2] În mod firesc începe să mediteze la finalurile tragice ale marilor creatori, notînd cu disperare și sarcasm „Kleist, care își arde

[1] *Carnets II,* p. 181.
[2] *Ibid.,* p. 308.

în două rînduri manuscrisele... Piero della Francesca, orb la sfîrșitul zilelor lui... Ibsen amnezic către sfîrșit și reînvățînd alfabetul... Curaj ! Curaj !" [1]

În fața ceremonialului străbătut de grandoare rituală al Premiului Nobel se prezintă, astfel, un om care nici nu are posibilitatea morală de a gusta din ambrozia succesului și a gloriei. Pe podiumul laureaților ia loc un mare artist sfîșiat, extenuat de boală și de o luptă interioară ale cărei dimensiuni nu sînt bănuite de cei din afara unui foarte restrîns cerc de prieteni. În felul acesta nu-i sînt cruțate atacuri violente din partea adversarilor, printre care cel mai dureros trebuie să-i fi părut sloganul lansat cu acest prilej, și anume că Premiul Nobel a fost acordat, de astă dată, unui scriitor sfîrșit, epuizat, nemaiavînd nimic de spus.

Ajuns din nou la o limită extremă a bolii, îi trebuiesc aproape doi ani pentru a-și reveni și a încerca reluarea firului creației.

Ca soluție posibilă de ameliorare medicii îi recomandă să părăsească definitiv Parisul și să se instaleze undeva în aerul Sudului, care pare să-i fie prielnic.

Din banii premiului primit își cumpără o fermă la Lourmarin, în regiunea Provence, singura amintindu-i întrucîtva de copilăria și adolescența sa algeriană. Ferma are un teasc primitiv, dar bun, pentru rodul viei, are un staul pentru vite și o stînă, Camus fiind încîntat de a relua ocupațiile tradiționale în familia sa. Universul familial îl absoarbe. Are doi gemeni, Jean și Catherine (sosiți pe lume în 1945). Peste zi se oprește în micul *bistrot* de lîngă casă și discută activitatea echipei de fotbal a Lourmarinului, pe care o patronează cu pasiune. Locuința, cu o fațadă în hemiciclu și portal roman, privește pe strada Bisericii, unde se află jocul de lumini și ape al unei fîntîni, rupînd tăcerea desăvîrșită cu susurul ei fin. În spate este o imensă terasă care domină valea rîului Duvance. Se văd în depărtare, în lumina irizată

[1] *Ibid.*, p. 285.

a soarelui din Provence, colinele care străjuiesc curgerea apei, bătrînul castel al conetabilului din Languières și, sub terasa casei, chiparoșii cimitirului din Lourmarin, desenați pe cerul limpede într-un relief întunecat, nu revărsînd lumina toridă a soarelui, ca în cîmpiile Sudului natal.

Deși Lourmarin nu are nimic comun cu Algerul său mirific, totuși Camus se simte foarte bine, este într-un fel renăscut și lucrează intens, la mai multe lucruri deodată, cum a făcut întotdeauna. Sînt proiecte vechi, mereu amînate, pe care vrea să le ducă la capăt. În primul rînd un roman, primul său roman, în accepția reală a cuvîntului, după cum spune prietenilor *Primul om*. Apoi o piesă de teatru *Don Juan*, și un eseu filozofic : *Mitul lui Nemesis*. Prin urmare obișnuitul triptic al fiorului său creator.

Este atît de încîntat de climatul provensal, încît apariţiile sale la Paris sînt din ce în ce mai rare și niciodată nu se duce cu automobilul, pentru că are oroare de viteză. Deși sportiv, consideră excesele automobilismului drept o adevărată demenţă, generată de tehnica diabolică a secolului XX.

Sfîrșitul anului 1960 este închinat familiei și prietenilor din Lourmarin. În dimineața zilei de 4 ianuarie, Francine, soția, pleacă la Paris cu Jean și Catherine, pentru a-i conduce la școala care reîncepe. Camus are cumpărat și el obișnuitul bilet de tren și trebuie să-și revadă peste cîteva ore soția la Paris, dar mai întîrzie pentru că are de pus la punct un text, cerut de urgenţă. Deodată, dinspre Cannes, unde petrecuse revelionul, apare Michel Gallimard, responsabilul colecției *La Pléiade* și nepotul directorului editurii, al cărei lector este și Camus. Între scriitor și Michel Gallimard sînt vechi relații de prietenie, care-i fac aproape inseparabili, dar sînt despărțiți totuși prin pasiunea pentru viteză a lui Michel. Proprietar al unei Facel-Vega de comandă specială,

Michel nu poate vehicula decît cu peste 150 km pe oră, transformîndu-și limuzina în bolid. A venit, în trecere spre Paris, să-și vadă prietenul și, încîntat cînd aude că și Camus pleacă în aceeași direcție, îl invită în mașină. Camus refuză. Are doar bilet de tren! Michel insistă, în mașină se află și soția sa, Janine, împreună cu foarte tînăra lor noră, Anne. Excedat de insistențele prietenilor, intimidat, poate, în repulsia sa față de viteză, de prezența femeilor, Camus acceptă și, luînd loc în față, alături de Michel, pleacă spre Paris. Dimineața de iarnă, oarecum geroasă, este splendidă, luminozitatea perfectă și drumul spre Paris cît se poate de bun, pe o șosea perfect dreaptă. Grupul amical prînzește la Sens și apoi pornește spre Paris, care nu mai este decît la o distanță de optzeci de kilometri. Între timp a burat și peste cîmp s-a lăsat o ușoară ceață. La Villeblevin, pe un drum rectilin, în mijlocul bunei dispoziții generale, pentru Camus a sunat deodată clipa la care se gîndea cu repulsie de ani de zile. A sunat tocmai în momentul în care nici nu medita asupra ei.

Un martor ocular relatează că a văzut pentru o secundă bolidul condus de către Michel Gallimard (viteza era de aproape 160 km pe oră) și apoi a auzit o explozie teribilă, urmată imediat de o alta. Cînd puținii trecători s-au apropiat de locul accidentului, prima impresie a reținut ciocnirea îngrozitoare a cel puțin două mașini. Pe o distanță de cîteva sute de metri, în jurul unui platan imens, cîmpul era acoperit de resturi metalice. Splendida Facel-Vega se dezmembrase literalmente, din toate multiplele ei articulații. Michel, Janine și Anne zăceau inanimați, proiectați la mare distanță. În mijlocul dantelăriei de oțel și fier, răsucite straniu în jurul platanului, sprijinit cu ceafa de partea dindărăt a mașinii, stătea nemișcat un om, cu ochii larg deschiși, ușor exorbitați, purtînd încă, în sticlirea lor imobilă, fiorul unei groaze bruște. Era Camus. Nu prezenta semnele unor

răni vizibile, în afara unei șuvițe de sînge prelinsă timid pe ceafă. Dar era mort. Michel Gallimard sfîrșea cîteva ore mai tîrziu, pe masa de operație ; Janine și Anne erau numai profund șocate.

Din Villeneuve-la-Guyard este chemat în grabă un medic. Îl cheamă — ironie a soartei — Marcel Camus, fără să aibă nici o legătură cu scriitorul. Dr. Camus nu poate face altceva decît să constate decesul tizului său și să dea primele ajutoare celor proiectați în afara mașinii.

Pe o targă municipală este aruncat în grabă un palton găsit în mașină și, învăluit în el, cadavrul va fi transportat în sala primăriei din Villeblevin. S-a aflat, între timp, că victimele accidentului sînt personalități marcante ale vieții publice franceze. Dar nimeni, absolut nimeni, nu știe cine este Camus. Numele de Gallimard le este mai cunoscut și, în virtutea acestui fapt, i se oferă scriitorului onoarea expunerii în sala primăriei. Peste noapte stau de veghe, din pură îndatorire oficială, cîțiva funcționari și jandarmii disponibili ai comunei, ca o supremă ironie la adresa defunctului, care urîse toată viața lui represiunea și instituțiile represive. Cineva spunea cu îndreptățire că ultima ipostază a creatorului a fost în postura unui Meursault. În primăria din Villeblevin zăcea un *străin,* înconjurat de străini și indiferenți.

De la Paris este adusă Francine, mută de durere. Ea nu poate percepe cu claritate ceea ce realitatea îi prezintă, în forma cea mai brutală cu putință. Are o singură grijă, mereu repetată. Să se constate dacă Albert este cu adevărat mort, pentru că, în viață, Camus avusese o obsesie, și anume că va fi înmormîntat de viu. La cererile insistente ale văduvei, doctorul Camus, în plină noapte, face cuvenita probă cu fluoresceină și Francine pare ceva mai calmă.

A doua zi, la Lourmarin, în mijlocul chiparoșilor pe care îi vedea zi de zi de la masa de lucru, Camus este înmormîntat, fiind dus la locul de veci pe umerii membrilor echipei de fotbal din tîrgul provincial.

Filozofia exilului

Este Camus un filozof, în accepția curentă și recunoscută a noțiunii ? Pentru Julien Benda (în *Tradition de l'existentialisme ou les philosophies de la vie,* Grasset, 1947) faptul pare indubitabil. Pentru Benda, autorul *Ciumei* este un filozof al absurdului, variantă a filozofiei existențialiste, și, în numele cartezianismului său intransigent, semnatarul lui *Belphégor* cuprinde în sfera obiecțiilor sale și gîndirea camusiană.

Pentru Jean Wahl [1], exegetul de valoare recunoscută al gîndirii existențialiste, lucrul nu este chiar atît de clar. Wahl se ferește, de altfel, în lucrările sale să cuprindă diversitatea binecunoscută a meditațiilor asupra existentului, sau fenomenului existențial, sub titulatura unificatoare și rigidă de *existențialism*. El vorbește despre „gîndire asupra existenței" sau „filozofiile existenței" și argumentele sale sînt perfect îndreptățite. Astfel, Heidegger și Jaspers protestează împotriva calificativului de „existențialiști" care le-a fost conferit. Existențialismul, ca titulatură, are semnificația unei doctrine, or, cei doi promotori ai existențialismului german contemporan sînt reputați prin oroarea lor față de îndoctrinare și de edificarea sistematică a gîndirii filozofice. Pentru Jaspers, existențialismul, ca sistem filozofic stabilizat, constituie moartea filozofiei. Amintim, în acest sens, că și pentru Camus existențialismul constituie „o sinucidere filozofică". Heidegger merge mai departe și refuză chiar titlul de filozof al existenței. El susține că, în *Sein und Zeit*

[1] Jean Wahl, *Les philosophies de l'existence,* Armand Colin, 1954.

(Ființa și timpul), lucrare capitală pentru configurarea existențialismului ca filozofie, nu este atît un filozof al *existenței,* cît un filozof al *ființei,* iar datul existențial l-a preocupat numai în măsura în care nu poți avea un drum de acces către ființă fără a parcurge meandrele existenței. Dar fenomenul este destul de contradictoriu chiar pentru Heidegger, atunci cînd stabilește o distincție (parțial justificată) între *filozofia existențialistă,* a cărei esență și direcție ar fi ateismul (prin urmare, meditația practicată, în primul rînd, chiar de către Heidegger și, pe urmele sale, de către Sartre, Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Camus) și *filozofia existențială* de esență *creștină* sau cel puțin *deistă* (filiația Kierkegaard, Jaspers, gîndirea neosocratică a lui Gabriel Marcel, personalismul lui Jean Lacroix și Em. Mounier etc.).

Jean Wahl atrage în plus atenția asupra unui alt fenomen, cît se poate de caracteristic filozofiilor moderne, și anume comunitatea de structură și de finalitate dintre literatură și filozofie. Datul existențial obligă la o dublă utilizare filozofică și literară a observațiilor pe care investigația sa le implică. Sartre este filozof, romancier, dramaturg ; G. Marcel este filozof și dramaturg ; B. Fondane — poet, eseist și filozof ; Camus — dramaturg, romancier și filozof etc. Mergînd pînă la consecințe firești, fenomenul este împins către limita sa logică, și anume a filozofiilor exprimate numai literar, perspectivă atît de generalizată în literatura modernă universală. Existența umană în secolul nostru constituind preocuparea primă a tuturor eforturilor intelectuale, nu trebuie să uimească pe nimeni faptul că filozofia a invadat literatura sau că romanul, poemul, piesa de teatru, într-o serie întreagă de creații universal impuse, pledează dramatic în favoarea unor probleme care ar trebui să constituie preocuparea exclusivă a filozofului de specialitate.

Consecințele extreme ale alienării, exprimînd divorțul fundamental dintre individ și societate, au fost surprinse cu o forță anticipativă excepțională de către Dostoievski și Kafka. Tema exilului, a extraneității dureroase, ca

rezultat al alienării individuale, o aflăm nu numai la Camus (toată creația sa este centrată pe tema exilului), dar, sub raport strict literar, și la T. S. Eliot sau W. H. Auden. Noțiunea de *condiție umană*, fără de care gîndirea filozofică a lumii moderne nici nu-și poate cristaliza conceptele, a fost impusă de către un romancier: Malraux.

La limita dintre eseu și filozofie, fără nici o preocupare de gîndire sistematică, își fac simțite prezența o serie întreagă de meditații care nu pot fi ignorate în perspectiva reflectării existențiale. Mă gîndesc la opera unui Chestov, Berdiaev, Buber, Unamuno etc. etc.

Reprezentanții notorii ai gîndirii existențialiste nu au ignorat cîtuși de puțin fenomenul atît de caracteristic filozofiei și literaturii contemporane, în comun. Pentru Heidegger filozofia nu este altceva decît o *lectură a ființei*. Omul trebuie *văzut*, drama lui existențială trebuie *trăită, simțită*, pentru a putea fi profitabilă muncii filozofului. Dar acesta este și punctul de plecare al creației literare. Jaspers este conștient de faptul că filozofia trebuie integrată „printre viziunile poeților și artiștilor, alături de adevăratele mituri".[1] Gabriel Marcel, exprimînd o experiență personală, notează în această privință „Cu cît modul de a filozofa va fi existențial, cu atît el se va apropia mai mult de o creație de esență poetică și cu atît mai mult va fi imposibil de a-l pătrunde fără o coparticipare prealabilă la o experiență radicală care, prin definiție, nu trece în mod complet în expresiile ei obiective, ci le comandă și le transcende." *(Désespoir et philosophie*, N.R.F., 1939.) Simone de Beauvoir este, astfel, perfect îndreptățită de a împinge meditația filozofică, în ipostaza ei cea mai concretă, pe terenul romanului „Dacă descrierea esenței este caracteristică filozofiei propriu-zise, numai romanul va permite evocarea, în realitatea sa completă, singulară, temporală, a izbucnirii ori-

[1] *Philosophie*, I, p. 58.

ginale a existenței"[1]. Julien Benda, în lucrarea amintită, este și el de acord cu un astfel de punct de vedere, ca o ilustrare a uneia din caracteristicile fundamentale ale mișcării filozofice cercetate „Existențialiștii, scrie el, se socotesc mai curînd poeți decît filozofi prin aceasta ei sînt consecvenți în cultul lor față de viață și nu față de gîndire"[2]. Și ca discipol credincios al filozofiei clasice, Benda adaugă „Astfel, filozofii existențialiști nu se exprimă atît prin propoziții, cît în acțiune prin romane — ca J.-P. Sartre, prin teatru — ca și G. Marcel; mod de expunere filozofic care i-ar fi surprins nu numai pe Descartes sau Kant, dar și pe Bergson, deși el ar fi terminat prin a recunoaște că acesta este de fapt rezultatul mesajului său"[3].

Care este opinia lui Camus în privința activității sale pe tărîm meditativ? În primul rînd, el respinge titulatura de „filozof", căreia îi constată un sens ultragiant. „Nu sînt filozof, declară el, și nu am avut niciodată pretenția de a fi."[4] Și ceva mai departe adaugă „Nu sînt un filozof, într-adevăr, și nu știu să vorbesc decît despre ceea ce am trăit" Filozofia, prin urmare, pentru Camus, este un domeniu al abstracțiunii, depărtat de viață și prin aceasta compromis în ochii aceluia pentru care instanța supremă a reflecțiunii este *trăitul*, existența umană.

Observația pe care Camus o notează, nu lipsită de un dram de adevăr, constată că, pentru epoca noastră, filozofia, în sensul ei nativ, etimologic, de „iubitoare a înțelepciunii", a încetat de a mai exista. Filozoful modern își extrage gîndirea din livresc, mai mult decît din autenticitatea meditației, bizuită pe faptul concret al trăirii și existentului. „Vechii filozofi, înseamnă Camus, meditau mult mai mult decît citeau. De aceea și țineau atît

[1] *Littérature et Métaphysique, Les Temps Modernes*, aprilie 1946, pp. 1160—1161.

[2] J. Benda, *op. cit.*, p. 33.

[3] *Ibid.*, p. 58.

[4] *Pl. II*, p. 743.

la faptul concret. Imprimeria a schimbat lucrurile. Astăzi se citește mai mult decît se reflectează. Noi nu mai avem filozofii, ci numai comentarii." [1]

Adevăratul gînditor este de fapt artistul, obligat prin însăși duritatea esenței creatoare de a *trăi* fragmentul de existență închis în opera sa și de a medita îndelung asupra faptului trăit, pentru a-i extrage esența necesară creației. „Marele artist, scrie el, este înainte de orice un mare existent (fiind înțeles faptul că trăirea, aici, este în același timp și gîndirea asupra vieții)."[2] În suita de considerații, familiară filozofilor existențialiști, Camus remarcă și el arbitrarul separației dintre artă și filozofie. „Singura argumentare acceptabilă, cu referire la o asemenea disjungere, rezidă în contradicția ridicată între filozoful închis în interiorul sistemului său și artistul *așezat în fața* operei sale." [3] Situația artistului este cu mult mai favorabilă meditației, pentru că el are posibilitatea mișcării ample, diverse, a schimbării unghiurilor vizualității, în fine, posibilitatea contradicției, condiție refuzată filozofului de tip clasic. Aspirația lui Camus este îndreptată, de aceea, către un tip de meditație similar actului creator, extrem de liber în mișcările sale multiple. „A gîndi înseamnă, înainte de toate, dorința de a crea o lume (sau de a o limita pe a sa, ceea ce revine la același lucru). Înseamnă să pleci de la dezacordul fundamental care separă omul de existența sa, pentru a găsi un teren de înțelegere, potrivit nostalgiei sale, un univers încorsetat de rațiuni și luminat de analogii care permit a rezolva divorțul insuportabil. Filozoful... își are personajele, simbolurile și acțiunea sa secretă." [4]

Marea voluptate a lui Camus rezidă în gîndirea contradictorie, nu din pura plăcere a mișcărilor antagonice, dar din fidelitate față de actul meditativ văzut ca un

[1] *Carnets II*, p. 88.
[2] *Carnets I*, p. 127.
[3] *Pl. II*, p. 175.
[4] *Ibid.*, p. 177.

act de creație, deci ca ceva care trebuie să urmărească atent mișcările trăitului, în continuă modificare. Contradictoriu înseamnă, în același timp, recunoașterea deschisă, în fața datelor noi, a eșecului gîndirii vechi. Ceea ce, de altfel, Camus va face, cu toată onestitatea, atunci cînd va trece de la *Mitul lui Sisif* (absurdul) la *Mitul lui Prometeu* (filozofia revoltei cuprinsă în *Omul revoltat*).

Care este atitudinea lui Camus față de existențialism, dat fiind că orice exegeză critică sau filozofică îl prezintă ca pe un membru al marii familii existențialiste ?

Opoziția sa față de existențialism este fermă și neschimbată încă din etapa debutului meditativ, închis în publicistica sa algeriană. Camus se simte extrem de distanțat față de viziunea sartriană a lumii, care implică o anume violență șocantă pentru iubitorul de echilibru elenic închis în creatorul *Străinului*. Sartre este un adept al esteticii urîtului, iar Camus un apologet al frumosului, în spirit grec. *Greața* lui Sartre, față de care manifestă admirație, ca reprezentînd o etapă inedită în dezvoltarea literaturii, îi apare totuși ca o rezolvare facilă a problemei esențiale a tragicului existențial.

„Eroul d-lui Sartre, observă el, nu ne-a dăruit, poate, adevăratul sens al angoasei atunci cînd insistă asupra a ceea ce îi repugnă în om, în loc de a oferi deznădejdii sale anumite măreții ale omului. A constata absurditatea vieții nu poate constitui un sfîrșit, ci numai un început. E vorba de un adevăr de la care au plecat aproape toate marile inteligențe. Nu această descoperire interesează, ci consecințele și regulile de acțiune care pot fi extrase din ea." [1]

Cînd, în 1944, publicistica franceză începe să acrediteze ideea unei consanguinități intelectuale între Sartre și Camus, acesta protestează : „Nu, eu nu sînt existențialist. Sartre și cu mine sîntem uimiți de a vedea numele noastre alăturate. Ne gîndim chiar să publicăm într-o zi un mic anunț, în care subsemnații să afirme că nu au nimic comun și să refuze de a răspunde pentru datoriile

[1] *Ibid.*, pp. 1418—1419.

pe care le-ar putea contracta fiecare în parte. Pînă la urmă, este vorba de o glumă. Atît Sartre cît și subsemnatul am publicat cărțile noastre, fără excepție, înainte de a ne cunoaște. Cînd ne-am cunoscut, nu a fost decît pentru a constata deosebirile dintre noi. Sartre este existențialist, iar singura carte de idei publicată de mine, *Mitul lui Sisif*, era îndreptată împotriva filozofilor numiți existențialiști." [1]

Într-un articol din *Combat* (septembrie 1945), Camus reafirma ostilitatea sa față de existențialism „Nu am o prea mare afinitate pentru prea celebra filozofie existențială și, dacă e să spun lucrurilor pe nume, cred că concluziile ei sînt false". [2]

Și Camus sublinia o distincție între existențialism și propria sa gîndire, care trebuie reamintită : „Vrem să gîndim și să trăim în istoria noastră. Credem că adevărul acestui secol nu poate fi atins decît mergînd pînă la capătul propriei sale drame. Dacă epoca a suferit de nihilism, nu ignorînd nihilismul vom dobîndi morala de care avem nevoie. Nu, lucrurile nu se rezumă la negare sau la absurditate. O știm prea bine. Dar trebuie mai întîi puse negarea și absurditatea, pentru că ele sînt acelea pe care generația noastră le-a întîlnit și cu ele trebuie să ne socotim." [3]

De altfel *Ființa și Neantul* [4], opera filozofică principală a lui Sartre, nu este acceptată de către Camus

[1] *Pl. I*, p. XXXIII.

[2] *Pl. II*, p. 312.

[3] *Ibid.*, pp. 312—313.

Ființa și Neantul îi pare lui Camus vulnerabilă și prin nota de pasivitate pe care o impune, cu tot dramatismul constatărilor făcute. „A pune problema lumii absurde înseamnă să te întrebi Vom accepta noi oare deznădejdea fără a întreprinde ceva ? Presupun că onestitatea ne împiedică să răspundem afirmativ." (*Carnets* II, p. 116.)

Camus formulează obiecții cu privire la conceptul de *angoasă*, absolutizat de către existențialism. În acest sens el îi scrie criticului Guy Dumur în 1944 : „...semnele unui atașament pentru angoasă de dragul angoasei în sine nu le pot accepta. Tocmai acest lucru l-aș avea de reproșat unora din formele filozofiei existențiale. Ele fac din angoasă o limită a omului, un vîrf care nu poate fi depășit. Or

„Stranie eroare asupra vieților noastre, scrie el în carnetele sale de însemnări, pentru că încercăm să ne simțim existențele din exterior“ [1].

Generalizînd impropriu unele date ale existențialismului, Camus afirmă că acesta „a păstrat de la hegelianism eroarea fundamentală care constă în a reduce omul la istorie. Dar nu a păstrat și consecința faptului, care este de a refuza omului orice libertate.“ [2] Mai insistentă este respingerea existențialismului în numele spiritualității elenice, căreia Camus îi conferă o impresionantă dimensiune și devoțiune, elenismul fiind unul din izvoarele creației sale. În acest sens el face următoarea observație „Întregul efort al gîndirii germane s-a îndreptat către substituirea noțiunii de natură umană cu aceea de situație umană și, prin urmare, a istoriei cu Dumnezeu și a tragediei moderne cu echilibrul vechi. Existențialismul modern împinge acest efort mai departe și introduce în ideea de situație aceeași incertitudine ca în ideea de natură. Nu mai rămîne nimic altceva decît o mișcare. Dar, aidoma grecilor, eu cred în natură.“ [3]

De asemenea, cum gîndirea elenistică era extrem de atașată unor finalități concrete, de natură umanistă, în perspectiva acestei caracteristici existențialismul apare, fără îndoială, ca un paradox ininteligibil „Grecii, spune

---

angoasa nu este nici mai mult, nici mai puțin conștientă decît fericirea, răbdarea, interesul sau satisfacția“ *(Pl. II,* p. 1670). Asupra acestei probleme Camus va reveni și în textul intitulat *Remarcă asupra revoltei,* punctul de plecare al *Omului revoltat,* text publicat în 1945 în volumul colectiv *L'Existence,* editat de Gallimard, unde apare alături de lucrări ale reprezentanților existențialismului francez, ceea ce acreditează ideea că autorul eseului ar fi un adept al acestui curent filozofic. În finalul studiului său Camus scria : „Filozofia existențială manifestă tendința de a pune în scenă o existență fără acțiune și fără reacțiune, în care omul angoasat nu-și depășește niciodată angoasa, prezentată ca cel mai înalt pisc al său. Angoasa e considerată drept o limită a omului... Or, există ceva dincolo de angoasă... și acest ceva este revolta.“ *(Pl. II,* p. 1696.)

[1] *Carnets II,* p. 119.

[2] *Carnets II,* p. 180.

[3] *Ibid.,* p. 174.

Camus, n-ar fi înțeles absolut nimic din existențialism — deși, *cu tot scandalul*, ei au putut pătrunde în creștinism. Aceasta se datorește faptului că existențialismul nu presupune o *conduită*." [1]

În egală măsură Camus protestează împotriva faptului că activitatea sa meditativă este denumită „filozofia absurdului". În 1950, în eseul *Enigma* (încorporat volumului *Vara)*, jumătate în glumă, dar în rest cu toată gravitatea, Camus își deplîngea soarta sa de a fi scris despre absurd, căpătînd astfel pentru tot restul vieții titlul de creator al absurdului „Trebuie deci să mă resemnez. Dar pot încerca, cu anume prilej, să rectific tirul și să repet că nu poți fi întotdeauna un pictor al absurdului și că nimeni nu poate crede într-o literatură deznădăjduită. Bineînțeles, este totdeauna posibil de a scrie, sau de a fi scris, un eseu asupra noțiunii absurdului. Dar tot atît de bine poți să scrii despre incest, fără ca aceasta să însemne că ești obligat să te arunci asupra nefericitei tale surori, și nu am citit nicăieri că Sofocle și-ar fi ucis tatăl și că și-ar fi pîngărit mama... Iată cum devii profet al absurdului. În fond, ce altceva am făcut decît m-am gîndit la o idee pe care am găsit-o în mijlocul străzilor epocii mele ? Că am nutrit această idee (și că o parte din mine încă o nutrește), alături de toată generația mea, aceasta este indiscutabil. Numai că am luat față de ea distanța necesară pentru a o discuta și a decide asupra logicii sale. Tot ceea ce am putut scrie pe urmă constituie o dovadă suficientă. Dar e foarte comod de a exploata mai curînd o formulă decît o nuanță. A fost aleasă formula iată-mă tot atît de absurd ca mai înainte." [2]

Prin urmare — potrivit propriilor sale afirmații — Camus nu este nici existențialist, și nici filozof al absurdului. Cum ar putea fi denumită gîndirea sa ? Reținem în această privință o notă din *Carnete,* fără consecință în planul creației antume, dar semnificativă și de aceea,

[1] *Ibid.*, p. 116.
[2] *Pl. II*, pp. 863—864.

credem utilă de subliniat „Deoarece cuvîntul existență acoperă ceva, care este nostalgia noastră, dar pentru că, în același timp, el nu poate fi împiedicat de a se extinde la afirmarea unei realități superioare, nu-l vom păstra decît sub o formă convertită — vom spune filozofie *inexistențială* (s.n.), ceea ce nu comportă o negare, ci pretinde numai de a da socoteală de starea «omului lipsit de...». Filozofia inexistențială va fi filozofia exilului."[1]

Alături de toți filozofii existențialiști, iubitori de sensuri etimologice, indicînd un drum către atitudinile inițiale, primare, ale unei noțiuni, și Camus deduce o echivalență din sensul strict etimologic al cuvîntului. Existența (ex-sistere) înseamnă, într-adevăr, *a fi situat în afară de*, adică are sensul unei *separări*, a unei rupturi, sau, cum traduce Camus, al unui *exil*, al unei înstrăinări. Atragem atenția asupra faptului că, inițial, romanul *Ciuma* purta titlul *Despărțirii*. Dar nu este vorba aici numai de *Ciuma*, ci de întreaga operă a lui Camus care, pe trepte diferite, în ipostaze și nuanțe extrem de variate, tratează o temă unică *înstrăinarea individului*, exilul tragic la care este supus și lupta sa, terminată dramatic sau victorios.

Filozofia exilului, prin urmare, constituie credem, alături de Camus, titulatura cea mai potrivită unei gîndiri infuzînd într-un mod armonios întreaga sa creație.

Încă o distincție se impune, în cazul gîndirii filozofice a autorului *Omului revoltat*. Meditația sa este ambivalentă. Există în gîndirea camusiană două planuri conștiente și vizibile acela al unei filozofii de *evidență*, cum se exprimă dînsul, și al unei filozofii de *preferință*. În *Carnetele* sale el notează în legătură cu acest fapt „Trebuie să ne decidem de a introduce în lucrurile gîndirii distincția necesară între filozofia de evidență și filozofia de preferință. Altfel spus, se poate ajunge la o filozofie care repugnă spiritului și inimii, *dar care se impune*. Astfel, filozofia mea de evidență este absurdul.

[1] *Carnets II*, p. 106.

Dar aceasta nu mă împiedică de a avea (sau mai exact de *a cunoaște)* o filozofie de preferință. De exemplu : un bun echilibru între spirit și lume, armonie, plenitudine etc... Gînditorul fericit este acela care urmează înclinarea sa proprie, gînditorul exilat — acela care trebuie să și-o respingă — prin respectul adevărului — cu regret, dar în mod hotărît..."[1]

De altfel, meditația *de preferință,* prezentă în mijlocul exilului gîndirii pe tărîmuri nedorite de către filozof, conferă o notă intențională acută meditației, îi exacerbează orientarea critică, îi insuflă posibilitatea respingerii *evidențelor* întunecate, înspăimîntătoare. De aici decurge nuanța certă a *Mitului lui Sisif,* acea nuanță eludată de către toți cei care fac din Camus un filozof *al* absurdului. Camus este un filozof care se ridică *împotriva* absurdității observate în epoca sa. „A pune problema lumii absurde înseamnă a te întreba vom accepta oare deznădejdea, fără a întreprinde ceva ? Presupun că nici un om cinstit nu poate răspunde afirmativ." [2]

Faptul că autorul *Omului revoltat* deține virtuțile unui filozof e confirmat și de intenția realizării unei metodici adecvate, utilă ordonării meditației sale. Din perioada investigațiilor meteorologice — în timpul studenției — Camus a păstrat o anume rigoare a observației, pe care o transpune în universul abstract al ideilor, în scopul de a-i conferi organizare interioară și exactitate aproximativă. „Metoda meteorologiei. Temperatura variază de la un minut la altul. Ea constituie o experiență prea dinamică pentru a putea fi stabilizată în concepte matematice. Observația reprezintă în acest caz o secțiune arbitrară în realitate. Și singură noțiunea de medie permite furnizarea unei imagini cu privire la o astfel de realitate." [3] Și, în altă parte, ca o reluare a acestei idei „Ca în toate științele descriptive (statistice, care colecționează fapte), ma-

[1] *Ibid.,* pp. 82—83.
[2] *Ibid.,* p. 116.
[3] *Carnets I,* p. 120.

rea problemă în meteorologie este o problemă practică aceea a înlocuirii observațiilor absente. Iar metodele de interpolare, folosite pentru suplinire, au recurs întotdeauna la conceptul de medie, presupunînd prin aceasta generalizarea și raționalizarea unei experiențe, al cărei aspect rațional trebuie indicat." [1]

Alături de interpolare și de stabilirea adevărului prin realizarea unei medii a observațiilor efectuate, Camus subliniază un alt instrument al meditației sale, care este *integrarea*, de fapt un rezultat al principiului matematic al interpolării. Situată pe plan filozofic, integrarea implică o trăire din interior a fenomenului comentat. Am văzut că *Ființa și Neantul* îl dezamăgește profund pe Camus, deoarece are în fața textului sentimentul exteriorității, al speculației discursive, care îi face oroare. Un fapt pentru a putea fi gîndit, transformat în abstracție logică, trebuie mai întîi trăit, văzut din interiorul său. Războiul trezește în mod acut ideea de absurditate. Dar a respinge războiul și a discuta despre caracterul său sîngeros de la distanță, din afara tensiunii înspăimîntătoare pe care o creează în existența oamenilor, înseamnă să trădezi lupta împotriva absurdului, pentru că observația de la distanță și din exterior nu poate fi, fatalmente, decît falsă. Un fapt, cît de îngrozitor ar fi el, nu poate fi *cunoscut* cu adevărat decît prin integrarea lui în propria existență a aceluia care dorește să-l cerceteze pentru a-l comenta. (În acest mod se explică obstinația lui Camus de a fi mobilizat, cu toate că starea sănătății sale nu-i permite acest lucru, și integrarea sa în Rezistența franceză, mobilizarea sa voluntară, de îndată ce participarea la război îi este interzisă.)

Integrarea, în accepțiunea camusiană a lucrurilor, duce în mod fatal la *angajare*, militare deschisă pentru un țel bine precizat. Observatorul nu este un privitor platonic, ci un om care trebuie să încerce *a servi*.

[1] *Ibid.*, p. 126.

Noțiunea de metodă implică cerința unor rigori, a unei discipline ferme de gîndire, urmărirea cu obstinație a unui fir conducător. Este Camus gînditorul de acest tip, apropiat de asceza filozofică a unui Kant sau Hegel ? Fără îndoială că nu. Prima sa reacție în fața fenomenului meditativ este de înlăturare a oricărei constrîngeri (de aceea și protestează împotriva barierelor ridicate între artă și filozofie). Dar, spirit rațional, Camus nu respinge ideea disciplinei de gîndire necesară realizării unei finalități precise. Mai curînd acceptă ambele ipostaze, cu aplicații diferite, după obiectul investigației și finalitatea ei. Astfel, în cazul *Mitului lui Sisif*, instrumentul de lucru este mai mult evocarea și imaginație, în cazul *Omului revoltat*, analiza și rigoarea deductivă. Ceea ce imaginația a descoperit este supus disciplinei aspre a aprofundării analitice „Lumea absurdă nu este *inițial* analizată riguros. Ea este evocată și imaginată. Astfel această lume este produsul *gîndirii în general*, adică al imaginației precise. Este aplicația unui anume principiu modern la conduita vieții și la estetică. Nu este o analiză. Dar o dată această lume configurată în trăsături mari, o dată cea dintîi piatră pusă (și nu este decît una singură), filozofarea devine posibilă — sau mai exact, dacă lucrul a fost bine înțeles — devine necesară. Analiza și rigoarea sînt cerute și reintroduse. Detaliul și descripția triumfă... De unde un studiu precis și riguros — fără concluzii — asupra revoltei."[1]

Privită în ansamblu, opera lui Camus este produsul unei anume rigori și munci metodice. O dată *Străinul* terminat, este finisat *Mitul lui Sisif*, explicația filozofică a ceea ce imaginația a transpus în structura prozei. O dată terminate *Ciuma* și *Cei drepți*, este elaborat *Omul revoltat*, din observațiile, cercetările, meditațiile înscrise în *Carnete* în vederea definitivării romanului și a piesei. Lucrările filozofice dezvăluie mecanismul interior al creației literare. Iată pentru ce, în absența cunoașterii lor, sensul real al ficțiunii camusiene este destul de greu

[1] *Carnets II*, p. 81.

de precizat sau interpretarea analitică devine întîmplătoare. Nu trebuie înțeles prin aceasta că romanul și dramaturgia la Camus sînt un decalc perfect al gîndirii sale filozofice. Personal, am sentimentul că orizontul artistului, prin obligația însăși impusă de realitate, este mai larg decît al filozofului, în meditația eseistică apărînd omul Camus, cu înțelegerea sa fatal limitată, în virtutea însești a ideilor pe care le profesează și a contradicțiilor în care se zbate, pe cînd în roman și în piesa de teatru meditația sa ia o direcție mai conformă unui sens al lucrurilor, obiectiv și general, prin chiar faptul că alături de subiectivitatea creatorului realitatea își spune cuvîntul ei foarte greu, receptat de către artist cu onestitate.

Față de problemele destul de complexe pe care le ridică gîndirea filozofică a lui Albert Camus, o întrebare devine necesară, și anume în ce măsură această filozofie a exilului sau inexistențială, pe care o propune, este sau nu total detașată de existențialism (sau de gîndirea existențială, în accepția mai largă a lui Jean Wahl). Cred că, în această privință, Camus însuși se adăpostea în spatele unor iluzii care trebuie risipite. Este adevărat că, în lucrările sale eseistice, adversitatea față de anume laturi ale existențialismului nu este ascunsă, iar critica gîndirii existențialiste (de la Kierkegaard la Jaspers și Sartre) din *Mitul lui Sisif* poate fi reținut prin luciditatea observațiilor făcute. Dar o ruptură totală de existențialism nu poate fi constatată, iar zonele de eșec ale metafizicii sale inexistențiale sînt dominate de trăsături comune cu ale întregii familii de gînditori existențiali sau existențialiști.

Care sînt impedimentele fundamentale ale filozofilor existenței ?

În primul rînd empirismul extrem de îngust, limitînd investigația și orizontul deductiv. Filozofiile existențiale constituie, începînd cu Kierkegaard, părintele și profetul incontestabil al vastei mișcări ce se desfășoară astăzi în filozofia occidentală, o impresionantă răscoală împotriva gîndirii filozofice clasice (Descartes, Kant, Hegel etc.).

Motivul principal al acestei revolte îl constituie așa-zisul caracter abstract al filozofiilor clasice, constructoare de sisteme rigide, bazate pe acumulări de concepte abstracte. Kierkegaard a ridicat, primul, steagul acestei insurecții filozofice împotriva raționalismului sistematic riguros și abstract al gîndirii hegeliene, distrugînd însă în holocaustul creatorului *Logicii* și *Fenomenologiei spiritului* fermentul atît de viu și de incoruptibil al gîndirii dialectice a lui Hegel. Înlăturînd rețeaua de o enormă complexitate și subtilitate a dialecticii, toți filozofii existențialiști s-au văzut plasați în fața faptului nud și izolat. Ei sînt, astfel, gînditorii obiectului concret, privit însă într-o perspectivă a singularității, lipsită de interrelații, de o dinamică a schimburilor, contradicțiilor sau unităților, existente în viața reală. De aici și imposibilitatea unor deducții ridicate la rangul de principiu fundamental. Metoda unică a filozofiei existențialului este *descripția* concretului, văzutului, trăitului, existentului. O *lectură* a ființei sau a lucrurilor, cum am văzut că cerea Heidegger. Husserl, care a dăruit existențialismului postkierkegaardian metoda fenomenologică de cercetare, stipulează o rigoare a cantonării în sfera imediatului cercetarea numai a experienței directe și concrete, înregistrarea fenomenelor în virtutea prezentării lor în sfera trăitului și în ordinea acestei prezentări. Nu este permisă nici o deducție generalizatoare, nici o interpretare a faptelor, considerate ca izvoare ale abstracțiunilor. Filozofia trebuie să fie un studiu al imediatului, posibilul fiind exclus din sfera meditațiilor. Camus este credincios acestei direcții empiriste în *Mitul lui Sisif*, de altfel însăși traducerea imaginii mitice în accepțiunea sa modernă trădează influențele adînci ale metodei fenomenologice, rezultatul fiind un Sisif împietrit în experiența sa tragică, impasibil față de destin, indiferent față de absurdul chinului la care este supus. Sisif, în concepția lui Camus, este individul mineralizat în contact cu stînca pe care o ridică fără încetare, în virtutea unei mecanici devenită

esență și finalitate a făpturii lui indiferente. Camus, după cum se va vedea, răstoarnă într-o imagine negativă sensul primar al mitologiei elenice, în care Sisif este o imagine a revoltei, iar destinul său un chin prometeic al revoltatului. Lipsa deducțiilor din analiza fenomenului absurdului îl face pe Camus să inventeze un Sisif existențialist, iar nu grec, lucru surprinzător la acest mare iubitor al elenismului. Iar atunci cînd descrie revolta individuală, în *Omul revoltat,* prin faptul că transpune în termenii metafizicii o experiență umană fundamentală, ostilă prin toate rădăcinile și prin arborescența ei multiplă abstractizării, Camus, încercînd un efort deductiv, ajunge la un eșec total, surprinzător pentru marea sa inteligență.

Acestui empirism fără orizont îi este caracteristică oroarea față de gîndirea sistematică și față de logica rațională. Aici Camus se separă de direcția kierkegaardiană a existențialismului. El este un existențialist francez și orice francez este mai mult sau mai puțin cartezian. Autorul *Mitului lui Sisif* este partizanul unei explicații raționale a fenomenelor absurdului și în această privință înscrie pagini memorabile, prin finețea observației și profunzimea criticii exercitate. Dar, partizan al rațiunii, Camus este ostil și el gîndirii sistematice sau elaborării de sisteme bazate pe concepte. Existențialiștii (cel puțin unii dintre ei) refuză, cum s-a putut vedea, pînă și titulatura de filozofi. Ei sînt *martori* ai imediatului și concretului. Noțiunea de *martor* a fost introdusă, filozofic vorbind, de către Kierkegaard, care îi conferea (acestei mărturii) sensul de martiraj în serviciul adevărului „Un martor al adevărului este un om a cărui viață e profund inițiată în luptele interioare, în teamă și cutremur, în tentații, în nefericirile sufletului, în durerile morale. Un martor al adevărului este un om care, în sărăcie, mărturisește pentru adevăr, fiind pentru aceasta disprețuit, desconsiderat, urît, batjocorit, ridiculizat. Un martor al adevărului este un martir."

Camus păstrează și continuă noțiunea de *martor,* în sens kierkegaardian, intitulîndu-se el însuși *martor al*

libertății și asumîndu-și toate riscurile indicate de creatorul existențialismului în lupta pentru afirmarea acestei libertăți, într-o lume în care independența personală devine tot mai mult o ficțiune în care „martorii libertății" sînt supuși pericolului exterminării, cum va afirma el în *Omul revoltat*.

Respingerea gîndirii sistematice, a construcției conceptuale, căutarea insistentă numai a individualității perfecte a lucrurilor fac inutilă perspectiva științifică și spiritul ei generalizator. Există la toți gînditorii existențialiști, aproape fără excepție, un dezgust suveran față de noțiunea de știință, cristalizat în aforismul cu putere de lege oferit de către autorul *Tratatului disperării*: „Nu poate fi creat un sistem al existenței", în virtutea faptului că existența este o forță dispersivă, de separare, și nu de unificare. Noțiunile de existență și de știință, în accepția sistematică a acesteia din urmă, sînt pentru existențialiști contradictorii. Aproape fără excepție, partizanii existențialismului cad de acord că în principiul socratic al ignoranței este cu mult mai mult adevăr decît în sistematica hegeliană sau kantiană. Elaborată în sisteme riguroase, filozofia clasică le apare existențialiștilor ca depozitară a spiritului științific, de unde cealaltă latură a opoziției lor față de un astfel de aspect al procesului meditativ.

În *Weltorientierung (Orientarea în lume)*, Jaspers se ridică împotriva spiritului științific, reprezentat pentru el de cele două mari direcții ale gîndirii filozofice idealismul și pozitivismul (adică materialismul, în titulatura minimalizatoare a filozofilor existenței). Pentru Jaspers, ambele manifestări tradiționale ale spiritului filozofic, în continuă căutare a datului conceptual, ignoră individualitatea existenței, tocmai prin esența abstractizării pe care spiritul științific, ostil concretului, o deține. Husserl, a cărui pretenție era de a oferi un fundament științific riguros filozofiei (după modelul acelei *mathematica universalis*, visată de către Descartes), se întreabă cărei nece-

sităţi reale îi corespund ştiinţele pozitive, iar Heidegger critică ştiinţele, ineficiente în descoperirea marilor resurse lăuntrice ale fiinţei, inerte în ceea ce priveşte descripţia existentului, lucrînd numai în virtutea *posibilului,* adică pe baza unor presupuneri, şi axate pe opoziţia, condamnată de către el, dintre obiect şi subiect.

Camus este influenţat, în această privinţă, de către gîndirea existenţialistă, pentru că şi el este un adversar al spiritului ştiinţific. „Ştiinţa, notează el, explică ceea ce funcţionează, dar nu ceea ce *este.*"[1] Iar într-un alt capitol al însemnărilor lui zilnice, pune problema opoziţiei dintre spiritul ştiinţific şi umanism „Contradicţia între ştiinţă şi umanism. Nu. Între spiritul ştiinţific numit modern şi umanism. — Pentru că determinismul este o forţă care neagă omul." [2]

În ceea ce priveşte temporalitatea, se poate spune că existenţialismul, în întregul său, este o filozofie lipsită de *viitor,* ca dimensiune a timpului. Filozofie a faptului concret şi imediat, existenţialismul este o gîndire a unei unice temporalităţi *prezentul.* Clipa pe care o trăim este singurul timp palpabil, sesizabil. Trecutul este un obiect inanimat, viitorul este fantomatic şi imprevizibil, astfel că existenţa, deşi este devenire. nu ne este dată, ca trăire autentică, decît prin prezent. La Kierkegaard prezentul are o forţă transcendentală, nefiind o soluţie intermediară între trecutul dispărut şi proximitatea viitorului, ci *inserţia eternităţii* în devenirea noastră. Filozofic vorbind, pentru Heidegger prezentul este o noţiune incertă. El nu are sentimentul concretului decît în faţa trecutului, obiectul inanimat — dar a cărui posibilitate de investigaţie, prin caracterul său finit, este certă — şi în viitor, o certitudine a unor contururi ale fiinţei. Din cauza caracterului labil, pentru el, al prezentului, Heidegger îl înlocuieşte cu noţiunea de *timp pragmatic,* timpul existenţei cotidiene, al vieţii practice, supus unor intenţiona-

[1] *Carnets II,* p. 40.
[2] *Ibid.,* p. 247.

lități concrete. Este *timpul pentru,* cum îl numește acest Joyce al gîndirii filozofice, mare iubitor de invenție noțională și lexicală. Acest timp pragmatic este alcătuit din *blocuri de durată,* fiecare avînd o destinație și semnificație particulară, potrivit sensibilității și activității practice umane. Fuziunea acestor blocuri oferă sentimentul timpului omogen, dar abstract, al timpului științific.

Sub aspectul temporalității, Camus este tributar în întregime existențialismului. *Mitul lui Sisif* este meditația timpului prezent, conceput într-o ipostază absolută. Caracterul anchilozat al imaginii mitice pe care Camus o creează, fericirea indolenței și a mineralizării decurge din înțepenirea conștiinței în concretul prezentului. Din paralelismul între prezent și trecut, din proiectarea în viitor a aspirațiilor umane decurge lipsa de echilibru și nefericirea. Fericirea sisifică, în accepția camusiană, este o mulțumire a anchilozei într-un timp nealterabil al prezentului, fără contingență cu alte dimensiuni ale timpului.

În fine, de izvor existențialist este însăși noțiunea de absurd. Aș remarca, în cazul gîndirii existențiale, două accepțiuni ale absurdului una conceptuală, cealaltă structurală sau cu implicații de structură.

Din punct de vedere conceptual, filozofiile existenței, fără excepție, generează absurdul prin reducerea gîndirii la fenomenal. În acest mod, omul, ca fenomen contingent, relațional, devine absurd atunci cînd îl privezi de dimensiunile *cauzei* și *finalității,* numai pentru faptul că astfel de dimensiuni sînt conceptuale și nu fenomenale.

Din punct de vedere structural, omul, în gîndirea existențială, este un fenomen absurd, pentru că deține în structura intimă a ființei sale sfîrșitul său inevitabil. Moartea, pentru Heidegger, „este un mod de a fi, pe care ființa umană și-l asumă de îndată ce începe să existe". Omul este o ființă destinată să moară *(Zum-Tode-Sein)* și prin aceasta devine un fenomen supus aporiei. Contradictoriul țîșnește din ciocnirea vitalității cu moartea, in-

fuzată subtil și permanent în fiecare mișcare a ființei. De aici deducția lui Heidegger că prezența omului în lume, marcată de o derelicțiune *(Geworfenheit)*, de faptul aruncării lui în lume *(In-der-Welt-Sein)* este nejustificată și absurdă. Sartre rezumă ontologia tanatologică a lui Heidegger, spunînd „E absurd faptul de a ne fi născut, e absurd că trebuie să murim."

Dar această absurditate este o realitate ineluctabilă. Cum o rezolvăm ? Reîntorcîndu-ne la aforismul lui Tertulian *Credo quia absurdum*, pe care Kierkegaard îl transformă potrivit intenționalității existențiale *„Credo in Absurdum, quia absurdum"*.

Aceasta este și formula pe care Camus o dezvoltă în *Mitul lui Sisif*, cu o singură, dar esențială, modificare, potrivit cartezianismului său, și anume : dintr-un fenomen structural, absurdul la Camus devine un fenomen *relațional*. În acest mod, pornind de la existențialism, Camus reușește să devină inexistențial sau antiexistențial în descripția fenomenului, revenind la matca existențială în zona deductivă a speculațiilor sale.

Pentru a intui sensul filozofic al protestului său împotriva absurdului, nu pot fi eludate tangențele eseului cu timpul în care a fost elaborat. Lucrul este cu atît mai necesar, cu cît Camus nu scrie un tratat asupra absurdului. „Paginile care urmează, lămurește dînsul, în scurta prefață a *Mitului lui Sisif*, tratează problema unei *sensibilități absurde* (s.n.), care este risipită în secolul nostru, și nu a unei filozofii absurde, pe care epoca noastră, propriu-zis, nici nu a cunoscut-o... Va fi aflată aici numai descripția, în stare pură, a unei suferințe a spiritului."[1]

Paginile eseului reflectă experiența personală de viață și formarea unei sensibilități specifice a creatorului, în epoca atît de tragică a ascensiunii fascismului, cînd lumea părea într-adevăr a fi luat proporțiile acestei abstracții dureroase, numită absurditate. Totul devenea irațional, dominat de minciună, teroare, crimă.

[1] *Pl. II*, p. 97.

Camus începe descripția absurdului, ca sentiment și condiție umană, cu problema sinuciderii. Este problema limită a oricărei filozofii. Ideea morții poate fi speculată discursiv din punct de vedere filozofic. Dar ideea sinuciderii pune cu brutalitate o singură problemă riguroasă, neîndurătoare *viața merită să fie trăită?*

Aceasta este întrebarea esențială a filozofiei, după Camus, și, într-un sens, are dreptate „Nu există decît o singură problemă filozofică cu adevărat serioasă sinuciderea. A judeca dacă viața merită sau nu să fie trăită înseamnă a răspunde la problema fundamentală a filozofiei." [1] În condițiile timpului, înscrise cu gravitate și luciditate în paginile eseului, aceasta era una din problemele chinuitoare dezbătute în solitudinea conștiinței de intelectualul neînregimentat unei colectivități active, antifasciste. Cum să reziști imensei tentații a sinuciderii și cum s-a rezistat, în fapt, împotriva ei ? Camus trasează cîteva linii de conduită ale sensibilității și gîndirii umane în acest „timp al disprețului", cum a fost atît de bine caracterizat de către Malraux.

În complexul meditativ, pus sub semnul sinuciderii, Camus disociază un *îndemn livresc* de un *efort conceptual* și de o *decizie pragmatică*.

Îndemnul livresc îl crispează și este respins cu indignare. Imaginea unui Schopenhauer dezvoltînd retoric în fața unei mese copioase ideea sinuciderii, ca soluție de înfrîngere a voinței tiranice, îi repugnă. Aceeași repulsie îi este provocată de toată literatura suprarealistă în jurul problemei sinuciderii. Sinuciderea ca protest poetic nu este mai puțin condamnabilă, avînd în vedere că, în timp ce spiritele livrești, înclinate către ipocrizie, elogiau sinuciderea, continuînd să guste deliciile infinite ale vieții, un spirit impresionabil, dar de o subtilitate și inteligență certă, cum a fost René Crevel, lua în serios toată această retorică și se dăruia morții voluntare. În respingerea unei astfel de limbuții pernicioase, Camus

[1] *Ibid.*, p. 99.

amintește strigătul disperat al lui Jacques Rigaut, împins către dispariție de clanul retorilor suprarealiști „Voi sînteți cu toții niște poeți, iar eu mă aflu de partea morții !".

În ceea ce privește efortul conceptual, Camus pornește de la *Confesiunile* lui Tolstoi și de la imperativul sinuciderii, de la sinuciderea logică, dezbătută de către Dostoievski în *Demonii* (sau *Posedații*, cum citează impropriu Camus titlul romanului, dar într-o versiune foarte răspîndită). „De adăugat la Absurd citatul din Tolstoi ca model de logică ilogică, notează Camus în însemnările sale «Dacă bunurile terestre pentru care trăim, dacă toate bucuriile pe care ni le procură viața, bogăția, gloria, onorurile, puterea, ne sînt răpite de către moarte, aceste bunuri nu au nici un sens. Dacă viața nu este infinită, ea este pur și simplu absurdă, ea nu merită osteneala de a fi trăită și trebuie să ne descotorosim de ea cît mai repede prin sinucidere.» Dar mai departe Tolstoi rectifică : «Existența morții ne obligă fie să renunțăm în mod voluntar la viață, fie să transformăm viața noastră în așa mod, *încît să-i conferim un sens pe care* moartea să nu i-l mai poată răpi».“ [1] În parte, meditația tolstoiană oferă punctul de plecare și sensul dezvoltării camusiene a problemei absurdului.

Celălalt punct de plecare stă în *Demonii* lui Dostoievski, moment literar decisiv pentru gîndirea unei serii întregi de filozofi ai existenței, de la Chestov la Gabriel Marcel.

Camus se află sub imperiul *Demonilor* atît în *Mitul lui Sisif*, cît și în *Omul revoltat*, iar romanul îl urmărește cu atîta vigoare, încît pînă la urmă îl dăruiește scenei, într-o versiune a cărei importanță nu poate fi subliniată îndeajuns. Să mai adăugăm că, de fapt, Camus închide ochii asupra acestei realizări, ultima pe care o găsim înscrisă în biografia sa literară.

Camus este extrem de interesat de figura lui Kirilov, apologetul sinuciderii lucide, cu termen fixat și respectat

[1] *Carnets I*, p. 242.

cu strictețe. Kirilov este purtătorul unei disperări de o nuanță inedită și ideea sinuciderii voluntare cuprinde o întreagă filozofie a deznădejdii. Dialogul dintre Anton Grigoriev, naratorul *Demonilor*, și Kirilov este cît se poate de semnificativ. Kirilov îi spune interlocutorului său

„— Cînd omului îi va fi indiferent de a trăi sau de a muri, libertatea va fi totală. Iată țelul tuturor lucrurilor.

— Țelul (răspunde Grigoriev) ? Dar atunci înseamnă că nimeni nu va mai dori să trăiască ?

— Nimeni, răspunse el cu un ton ferm.

— Omului îi e frică de moarte, pentru că iubește viața, îi răspunsei. Iată cum înțeleg eu lucrurile. Astfel a voit natura.

— Aceasta e o lașitate și aici se află toată minciuna! strigă el cu ochi strălucitori. Viața este suferință, viața este teroare și omul este nefericit. Totul nu apare în momentul de față decît ca suferință și teroare... Iată la ce s-a ajuns. Viața se prezintă sub aspectul suferinței și terorii. Aici este minciuna. Astăzi individul nu este încă un om. Un om nou trebuie să vină, fericit și mîndru. Acela căruia îi va fi indiferent de a trăi sau de a nu trăi, acela va fi omul nou. Cine va învinge suferința și teroarea, acela va fi el însuși Dumnezeu. În ceea ce-l privește pe celălalt Dumnezeu, el nu va mai exista... Cine dorește să ajungă la libertatea supremă, acela trebuie să aibă curajul de a se sinucide. Cine are curajul de a se sinucide a pătruns în secretul minciunii. Nu există o libertate mai mare... Cine îndrăznește să se sinucidă este Dumnezeu."[1]

Kirilov incită interesul maxim al autorului *Mitului lui Sisif* pentru că, în mod evident, în logica ilogică a lui Kirilov se ascunde absurdul.

Tentația logicii lui Kirilov stă înscrisă în însemnările intime ale lui Camus „Absurditate. Dacă te sinucizi, absurdul este negat. Dacă nu te sinucizi, absurdul dezvăluie un principiu de satisfacție care îl neagă în el

[1] Dostoievski, *Les démons, traductions et notes de Boris de Schloezer et Sylvie Luneau*, Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F., 1955, pp. 121—123.

însuși. Aceasta nu înseamnă că absurdul nu există. Faptul indică numai că absurdul este, într-adevăr, lipsit de logică. Iată pentru ce viața nu-l poate trăi *în mod real*." [1]

Ideea sinuciderii a străbătut nu o singură dată conștiința lui Camus, ca posibilitate de evadare din cercul de suferință fizică și morală în care avea sentimentul că este închis. [2] Dar tentația a fost respinsă în numele unei rațiuni clare, de natură militantă. Sinuciderea nu mai este un act individual. O dată cu victoria fascismului a devenit un act colectiv, punînd sub amenințare întreaga umanitate. Lupta împotriva unui astfel de fenomen devine o necesitate vitală. Respingerea sinuciderii nu este numai un act de apărare a existenței personale, dar al vieții și libertății colective „Dacă decizia finală este de a respinge sinuciderea pentru a susține confruntarea, aceasta înseamnă implicit recunoașterea vieții

[1] *Carnets II*, p. 109.

[2] Am subliniat îndelung sursa dostoievskiană a temelor *Mitului lui Sisif*. Dar, pe firul aceleiași evoluții a meditației filozofice moderne, nu trebuie ignorat eventualul izvor al operei lui Malraux. Problema sinuciderii apare la Malraux, printre altele, în *Calea regală*. Klein într-unul din dialoguri afirmă:

„— Sinuciderea nu mă interesează.

— Pentru ce ?

— Acela care se sinucide aleargă după o imagine pe care și-a format-o despre sine nimeni nu se sinucide decît pentru a *exista*."

Meditația lui Klein concordă cu ambiția lui Kirilov, numai că eroul lui Malraux tocmai în virtutea acestei înțelegeri respinge tentația sinuciderii.

Ideea sinuciderii o regăsim și în *Condiția umană*, în opțiunea fermă a lui Kyo, care înțelege că în situația sa, de condamnat la moarte, sinuciderea înseamnă alungarea ideii de pasivitate și înlocuirea ei cu *acțiunea* „Kyo închise ochii... Văzuse mulți oameni murind și, ajutat de educația sa japoneză, gîndise întotdeauna că este frumos să mori de o moarte a ta, de o moarte care să fie aidoma vieții tale. Dar a muri înseamnă pasivitate, a te sinucide este o acțiune. De îndată ce vor veni să-l caute pe primul dintre ei, el se va sinucide în deplină conștiință a gestului său...".

Lucien Goldmann în *Pour une sociologie du roman* (*Bibliothèque des Idées*, Gallimard, 1964) subliniază cu subtilitate raporturile existente între acțiune și conștiința morții la nivelul personajelor lui Malraux. Observațiile sale sînt sugestive și invită la o similară proiecție în cadrul universului uman al lui Camus.

ca singură valoare de fapt, aceea care permite confruntarea, aceea care *este* confruntarea, «aceea fără de care nu există nimic». De unde rezultă că, pentru a da ascultare acestei valori absolute, acela care respinge sinuciderea trebuie să respingă și asasinatul. Epoca noastră, împingînd nihilismul la concluziile sale extreme, a acceptat sinuciderea. Faptul poate fi verificat în ușurința cu care ea acceptă crima, sau modul în care crima este justificată. Insul care se sinucide mai apără încă o valoare care este viața celorlalți... Dar partizanii terorii au împins valorile sinuciderii pînă la consecința lor extremă, care este asasinatul legitim, adică sinuciderea colectivă. Ilustrare apocalipsul nazist în 1945." [1]

Există, prin urmare, în toată viziunea camusiană asupra absurdului, un puternic accent social. Punctul de plecare este psihologic, fără îndoială, dar linia de dezvoltare a argumentării filozofice nu aparține numai psihologiei, ci și socialului. În momentul în care, în carnetele sale, înscria data terminării *Mitului lui Sisif* (21 februarie 1941), Camus însemna un alt proiect de eseu asupra absurdului, în care meditația trebuia să parcurgă exclusiv domeniul socialului „Absurdul și Puterea — de adîncit (cf. Hitler)". [2]

Prin urmare, *absurditatea* ca fenomen este descoperită de către Camus în epoca sanguinarelor succese ale fascismului, iar meditația sa asupra omului absurd este axată pe acel tip uman în permanență amenințat cu dispariția de către instituții și foruri oficiale ale terorii. Momentul istoric, din care Camus desprinde suita sa de reflecțiuni, este momentul maxim, extrem de acut și tragic, în care alienarea omului de către lumea capitalistă, în urma unui lung și dureros proces, a ajuns în etapa distrugerii colective a ființei umane. Fără aceste date istorice și fără atenția acordată rațiunilor exacte pentru care Camus respinge tentația sinuciderii, este

[1] *Carnets II*, pp. 190—191.
[2] *Carnets I*, p. 225.

destul de greu de a înțelege sensul real al întregii sale argumentări asupra absurdului.

Rațiunea și atașamentul organic al omului față de viață comandă refuzul sinuciderii. „În atașamentul unui om față de viață este ceva cu mult mai puternic decît toate mizeriile lumii. Orientarea trupului egalează pe aceea a spiritului, iar corpul are un recul în fața dispariției. Obișnuința de a trăi este anterioară aceleia de a gîndi. În această fugă, care ne precipită cu fiecare zi tot mai mult către moarte, corpul păstrează această anterioritate ireparabilă." [1]

Sinuciderea nefiind o soluție, iar viața fiind o obligație carnală, biologică, de neînvins, singura posibilitate care mai rămîne este aceea a înfruntării absurdului printr-o analiză lucidă.

Sentimentul absurdului ia naștere în urma situării omului într-o extraneitate tragică, în situația unui exilat fără posibilitate de apel. „O lume pe care o poți explica chiar cu rațiuni negative, este o lume familiară. Dar, dimpotrivă, într-un univers lipsit în mod brusc de iluzii și de lumini, *omul se simte un străin* (s.n.). Acest exil este fără recurs, pentru că este lipsit de amintirile unei patrii pierdute sau de speranța unui pămînt făgăduit. *Acest divorț între om și viața sa, între actor și decor, este, propriu-zis, sentimentul absurdității* (s.n.)." [2]

Situațiile care generează sentimentul absurdului se află în existența noastră cotidiană. Viața comportă o mecanică rigidă, pe care omul contemporan nu o poate eluda ; ea este însăși sursa materială a posibilității sale de a trăi. „Sculare, tramvai, patru ore de birou sau de uzină, prînz, tramvai, patru ore de muncă, mîncare, somn — și luni, marți, miercuri, joi, vineri și sîmbătă în același ritm, același drum este urmat cea mai mare parte a timpului." [3] Imperiul acestei mecanici provoacă o auto-

[1] *Pl. II*, p. 102.
[2] *Ibid.*, p. 101.
[3] Ibid., pp. 106—107.

matizare a sensibilității, o „oboseală", cum spune Camus, cutremurată de mici revolte fără rezultat, urmată de recăderi în circuitul mecanic și de indiferență. Ajuns aici, omul a venit în contact cu sentimentul absurdului.

Totul este complicat prin inerția zguduitoare a temporalității. Timpul curge și noi trăim în contul acestui debit necruțător. Ne gîndim la „mîine", la „mai tîrziu", cînd „vei putea avea o situație", consumîndu-ne în miraje. Dar vine o zi cînd nu mai plutești în întîmpinarea timpului. Ai treizeci de ani și ești la cumpăna timpului, între o tinerețe trăită în contul acestui „mîine" și clipa prezentă care își arată începutul unei curbe descendente, pe care va trebui să o parcurgi. Este momentul inserției individului în curgerea vremii, „el aparține timpului" și, brusc, își dă seama că acest reînnoit mîine, către care mereu aspira, nu este decît propria lui negare și dispariție, pe care ar fi trebuit să o refuze. Apare teribila revoltă a trupului. „Această revoltă a cărnii este absurdul." [1]

Altă ipostază a absurdului constă în sentimentul „densității" și impenetrabilității lumii înconjurătoare, a decorului în care omul trăiește. Natura este o negație a noastră și are în ea ceva inuman, sălbatic, prin indiferența cu care asistă la parcurgerea de către noi, orbește, a duratei ce ne separă de dispariție. Frumusețea unei coline, dulceața cerului, desenul elegant al arborilor, dezbrăcați de mirajul pe care îl oferim cu inconștiență, devin elemente ale unei lumi ostile. „Ostilitatea primitivă a lumii, străbătînd mileniile, urcă înspre noi."

Chiar oamenii secretă inumanul. Un om văzut într-o cabină telefonică, în timp ce vorbește și gesticulează, trădează capacitatea unei pantomime stupide, lipsite de sens. Mă uit în oglindă și în întîmpinarea mea vine un străin, pentru că noi nu avem sentimentul propriei noastre configurații fizice, ci numai pe a altora ; același sentiment mă întîmpină cînd privesc propria mea fotografie,

[1] *Ibid.*, p. 107.

pentru că nu mă pot cunoaște. „Această incalculabilă cădere în fața imaginii a ceea ce sîntem, această *greață* (după expresia găsită de către Sartre, n.n.), este și ea absurdul."

Ideea morții generează și ea absurdul, fără să putem avea un sentiment concret al morții. Nașterea și moartea sînt experiențe incomunicabile, trădînd o infimă parte, dar esențială, din limitele teribile ale cunoașterii noastre. Știm că cineva a murit, sau că alții mor, dar nu înțelegem ce înseamnă acest fapt decît prin efectul rațional al „sîngeroaselor matematici care ordonează condiția umană".

Și, în fine, apariția teribilă a absurdului în contact cu marele argument epistemologic: nu mă cunosc pe mine însumi, îmi sînt mie însumi un străin. „Această inimă în mine o simt cum bate și raționez că există. Această lume o pot atinge și raționez din nou că există. Aici se oprește toată știința mea, iar restul este construcție. Pentru că atunci cînd încerc să cuprind acest eu, de a cărui existență mă asigur, dacă încerc să-l definesc și să-l rezum, el nu este decît o apă care îmi curge printre degete... Inima însăși, care îmi aparține, va rămîne pentru totdeauna indefinisabilă. Între certitudinea pe care o am cu privire la existența mea și conținutul pe care încerc să-l ofer acestei asigurări, șanțul nu va fi niciodată umplut. *Pentru totdeauna îmi voi fi străin mie însumi* (s.n.)... Inteligența îmi spune și ea în felul ei că această lume este absurdă." [1]

Ce înseamnă aceasta? Semnificația absurdului devine mai clară. El nu este altceva decît rezultatul ciocnirii între marea dorință de claritate a omului și imposibilitatea de a atinge această aspirație potrivit iraționalului care izvorăște neîncetat din datele și situațiile lumii înconjurătoare. Absurdul nu este, prin urmare, nici în om și nici în lume, ca structuri inalienabile, fatale, ci ia naștere în confruntarea dintre om și lume. „Sînt astfel îndreptățit de a spune, scrie Camus, că sentimentul absur-

[1] *Ibid.*, pp. 111—112.

dității nu rezultă din simplul examen al unui fapt sau al unei impresii, ci izbucnește din *comparația* (s.n.) între o stare de fapt și o anume realitate, între o acțiune și lumea care o depășește. Absurdul este în mod esențial un divorț. El nu este în nici unul din elementele comparate. El ia naștere din confruntarea lor... Absurdul nu este în om... și nici în lume, ci în prezența lor comună." Absurdul este „singura legătură care unește omul cu lumea". [1]

Ne aflăm într-o etapă în care meditația lui Camus se desparte în mod cert de gîndirea existențialistă. De la Kierkegaard la Sartre absurditatea nu este un concept relațional, ci un dat structural, atît pentru om, cît și pentru lumea înconjurătoare. Absurdul nu rezultă dintr-un proces relațional, comparativ, ci din datul său existențial ca atare, izbucnind sub forma unei revelații. Nu poate fi uitat — în acest sens — episodul de o semnificație cît se poate de clară din *La Nausée*, redînd revelația Absurdului în conștiința lui Antoine Roquentin, eroul romanului, în fața rădăcinii unui castan. Revelația sa nu are nimic relațional (de altfel, personajul ridiculizează sentimentul absurdului, care apare „în legătură cu ceva...", „în mica lume pestriță a oamenilor"). Roquentin are revelația Absolutului, identic în conștiința sa cu Absurdul „...Am făcut experiența absolutului, spune Roquentin, absolutul sau absurdul". [2] Absurdul — pentru Sartre — este un dat structural și inexplicabil. Rațiunea este dezarmată în fața datului existențial, din care țîșnește, revelatoare, absurditatea însăși a existenței. „Lumea explicațiilor și a rațiunilor nu este lumea existenței", scrie Sartre. Și pentru a completa viziunea sa asupra absurdului existențial, adaugă „Orice existent se naște fără rațiune, se prelungește din slăbiciune și moare prin întîmplare" [3].

[1] *Ibid.*, p. 120.
[2] J. P. Sartre, *La Nausée*, Gallimard, 1938, p. 165.
[3] *Ibid.*, p. 170.

Meditația lui Camus se află la antipodul gîndirii sartriene. În primul rînd ea nu abolește rolul rațiunii. Absurdul — pentru Camus — are nevoie de rațiune pentru a se afirma, pentru a fi cunoscut. Printre aspirațiile fundamental umane este și dorința de claritate, explicarea fenomenelor lumii înconjurătoare, abolirea, în acest fel, a atmosferei terifiante pe care absurdul o generează.

Camus subliniază ineficacitatea gîndirii existențialiste în surprinderea datului absurd, tocmai prin faptul că existențialismul este iraționalist, pune sub semnul dubiului forța explicativă a rațiunii. Existența absurdului implică, dimpotrivă, un efort al lucidității, conștientă însă de îngrădirile ei fatale „Absurdul este rațiunea lucidă, care-și constată limitele sale" [1].

Rațiunea este aceea care conferă soliditate unei societăți și universalitate unei doctrine. În numele ei Camus critică doctrinele fasciste, arătînd lipsa de fundament real a așa-ziselor „revoluții" pe care le-au inițiat în secolul nostru, bazate în întregime pe ideea puterilor tutelare ale iraționalului și, prin aceasta, trădînd ideea de umanitate. „La drept vorbind, scrie el, revoluțiile fasciste ale secolului XX nu merită titlul de revoluție. Le-a lipsit ambiția universalității. Mussolini și Hitler au căutat neîndoielnic să creeze un imperiu și ideologii naționalsocialiști au gîndit explicit la imperiul mondial. Diferența lor față de mișcarea revoluționară clasică este că, în moștenirea nihilistă, ei au ales deificarea iraționalului, și numai pe acesta, în loc de divinizarea rațiunii... Ei au construit cei dintîi un Stat pe ideea că nimic nu avea sens și că istoria nu era decît un hazard al puterii. Consecința nu a întîrziat să se vadă." [2]

În problema apărării rolului exact al rațiunii în universul uman, Camus se depărtează de linia meditativă generală a filozofiilor existențiale, care, aproape toate, exaltează forțe obscure, ale iraționalului. Din acest moment al desfășurării meditației sale, Camus introduce în

[1] *Pl. II*, p. 134.
[2] *Ibid.*, pp. 583—584.

viziunea asupra universului, pe care caută să-l facă inteligibil, motive ale filozofiei stoice.

În ce măsură cunoașterea sa cu privire la această modalitate de gîndire a filozofiei antice era extinsă sau nu este destul de greu de stabilit. În carnetele de însemnări apar doar nume ale stoicilor erei noastre, din familia stoicismului epocii imperiale, a primelor două secole, cum sînt Epictet și Marc-Aureliu. Dar în reflecțiile sale se găsesc teme ale gîndirii lui Zenon, profetul Logosului, ale lui Ariston, Herillos sau Hrysip, pe care îi frecventează, desigur, prin intermediul lui Diogenes Laertios. Accentele stoice ale *Mitului lui Sisif* sînt izbitoare. Aidoma adepților lui Zenon, Camus este un pasionat al modalităților silogistice, din care face o adevărată gimnastică a inteligenței meditative. Seria deducțiilor, în legătură cu fenomenul absurdului, are un aspect silogistic cît se poate de clar. De asemenea este izbitoare finalitatea etică a gîndirii sale. Camus este partizanul unei etici parenetice, întocmai ca stoicii, iar carnetele abundă în formulări de moralist menite să ofere consilii practice, deduse din experiența cotidianului. Este de la sine înțeles că apărarea rațiunii, pe care o întreprinde în mijlocul gîndirii filozofice occidentale, atît de înclinată către speculații pe tema iraționalului, îl apropie considerabil de filozofii „porticului", apologeți ai forței supreme a rațiunii umane.

Am văzut, de asemenea, dorința sa de a profesa acele probleme filozofice pe care le-a putut culege din tumultul străzilor. Este aici o nuanță democratică, oferind meditației stoicilor caracteristica ei principală. Filozofia stoică se adresează percepțiilor comune tuturor oamenilor și sensibilității maselor. O gîndire filozofică opacă pentru omul simplu este socotită de către stoici ineficientă. De aici și claritatea impecabilă a formulărilor, lipsa unui limbaj diferit de cel obișnuit, caracteristică egală a stoicilor și a lui Camus (și care îl separă atît de categoric pe gînditorul francez de un Heidegger, de exemplu, creator de limbaj menit să surprindă,

sau chiar de Sartre, care, în *Ființa și Neantul*, merge, ceva mai moderat, pe urmele maestrului său german). *Mitul lui Sisif* respiră parfumul subtil al clasicismului. Pasiunea elenistică a lui Camus se manifestă, prin urmare, în parte, și prin acest stoicism modern indubitabil, infuzînd curgerea argumentației sale asupra absurdului.

O temă stoică pe care se aplică deducțiile asupra absurdului este aceea a *indiferenței*. Pentru stoici, cu excepția înțelepciunii, totul este indiferent, existînd o perfectă echivalență între bine și rău, între bogăție sau sărăcie etc. Această suverană indiferență nu traduce nici apatie față de destinul uman, nici înfrîngere a spiritului în fața vicisitudinilor existenței, ci o calitate implicită a voinței și a reflecției omului voluntar, a înțeleptului care, știind să aleagă între bine și rău, potrivit contextului concret al noțiunilor, nu-și fixează definitiv alegerea asupra nici unui obiect, conștiința sa fiind avertizată că totul este schimbător și calitățile nu au o durată eternă, putînd fi răsturnate, cîndva, în reversul lor. În acest mod meditația stoică își manifestă libertatea față de gîndire și față de fenomenele lumii contemporane. Formula lui Zenon — „toate bunurile sînt egale" sau „toate lucrurile existente sînt sau bune sau rele, sau nici bune, nici rele" — este fructificată de Ariston, discipol al inițiatorului moralei stoice, într-un concept al indiferenței. „Scopul existenței omului, spunea el, este o viață de totală indiferență față de orice este intermediar între virtute sau viciu, nefăcînd nici o deosebire între lucrurile indiferente, ci comportîndu-ne față de toate la fel." Exemplul concret oferit de către Ariston are o similitudine izbitoare în paginile lui Camus despre arta actorului (văzută ca ipostază a absurdului) din *Mitul lui Sisif* „Înțeleptul, atrage atenția Ariston, este asemenea cu un actor bun care, chemat să joace rolul lui Theristes sau al lui Agamemnon, le întruchipează pe amîndouă deopotrivă de bine". [1]

[1] Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filozofilor* (ediția C. I. Balmuș), Editura Academiei, 1963, p. 375.

Pentru stoici, *indiferența* ca act voluntar al gîndirii este un instrument meditativ. În alte condiții ale desfășurării procesului reflexiv, pentru Camus indiferența este un scut față de absurditatea lumii. Absurdul implică o confuzie a valorilor, iar pînă la urmă lipsa unor valori ale existenței și indiferența față de ele. Acest proces (tot timpul psihologic, lumea absurdă modificînd, în primul rînd, universul interior al omului) are loc din cauza „zidurilor absurdului", cum le numește Camus atmosfera de teroare, de suferință, aspectul de infern al vieții umane, care fac ca speranța să devină mai întîi inoperantă și pe urmă să dispară, iar viitorul să apară ca o dimensiune temporală iluzorie.

Camus imaginează și un Don Quijote absurd, acționînd în virtutea principiului indiferenței și echivalenței „Da, spune el, am luptat împotriva morilor de vînt. Pentru că este profund indiferent dacă lupți împotriva morilor de vînt sau împotriva uriașilor. Atît de indiferent, încît este cît se poate de ușor a-i confunda. Am o metafizică de miop." [1] Iar într-o altă parte a însemnărilor sale, Camus notează „Absurdul presupune absența alegerii. A trăi însă înseamnă a alege. A alege înseamnă a ucide. Obiecția ridicată împotriva absurdului este asasinatul." [2]

Ce este de făcut într-un astfel de univers? Primul lucru eficace este de a împrumuta ipostaza pietrelor, simbol desăvîrșit al indiferenței, deținătoarele marii virtuți a lipsei de sensibilitate, deci de durere și de suferință. Romantismul a imaginat o astfel de ipostază în numeroase aspecte, dintre care Camus citează *Demonul* lui Vigny, făcînd apologia indiferenței tragice

Ne peut plus sentir le mal ni les bienfaits.
Il est même sans joie aux malheurs qu'il a faits.

În căutarea surselor literare ale sentimentului covîrșitor al indiferenței, ca salvare și opoziție față de absurd,

[1] *Carnets* I, p. 185.
[2] *Carnets* II, p. 280.

Camus se oprește și la Shakespeare, *Tragedia lui Macbeth*, în care echivalența diabolică, exprimată prin vrăjitoare, se întîlnește cu sentimentul indiferenței proclamat cu claritate de către Macbeth. Pentru vrăjitoare totul decurge în perspectiva indiferenței, în care ceea ce se petrece sau se află este pus sub semnul egalității, al identității *„Fair is foul, and foul is fair"* („Frumosul este urît și urîtul este frumos"). Iar Macbeth exclamă sub imperiul durerii *„For from this instant / There's nothing serious in mortality"* („Începînd cu această clipă, în lumea muritoare nu mai este nimic care să aibă valoare").

Dacă l-ar fi cunoscut pe Eminescu, autorul *Mitului lui Sisif* nu ar fi putut trece peste *Glossa*, specimen de geniu al indiferenței stoice (la Eminescu în perspectivă schopenhaueriană)

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi și nouă toate ;
Ce e rău și ce e bine
Tu te-ntreabă și socoate ;
Nu spera și nu ai teamă ;
Ce e val ca valul trece ;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămîi la toate rece.

Camus unește conștient, în exegeza sa asupra indiferenței ca scut împotriva durerii, două etape istorice notabile ale conceptului antichitatea și romantismul.

Motivul mineralului ca ipostază supremă a fericirii, prin imposibilitate de receptare a durerii, este din Epicur. Pentru filozoful din Samos, reprezentant ilustru al materialismului antichității, ființa ideală ar trebui să fie aidoma pietrei, pentru că ar deține astfel suprema voluptate a lipsei de suferință. O astfel de ființă ar fi pe deplin liberă, pentru că ar scăpa de sub puterea destinului, introdus insidios în om prin sensibilitate și speranță. Nefericirea umană pornește din speranță, generatoare de iluzii, plasată în temporalitatea atît de incertă a viitorului.

Această temă epicureană a mineralului, a rocii și a pietrei, ca soluție împotriva nefericirii, l-a urmărit îndelung pe Camus. Într-o primă versiune a *Greșelii (Le Malentendu),* Sora (adică Martha) se adresează unui interlocutor (probabil soția lui Jan, după uciderea acestuia), spunîndu-i „Roagă-te lui Dumnezeu să te facă asemenea pietrei. Asta înseamnă adevărata fericire și acest lucru și l-a ales Dumnezeu pentru sine. Pentru că, îți spun, el este surd și mut ca un granit. Fă-te asemenea lui pentru a nu mai cunoaște din lume decît apa care susură și soarele care încălzește. Fă-ți făptura de piatră, atît cît mai e timp." [1]

Este explicabilă reacția plăcută pe care i-o oferă volumul lui Francis Ponge, *Le parti pris des choses,* în care această temă este îndelung vehiculată, constituind una din caracteristicile majore ale poetului. Volumul prietenului său îi incită reverii de natură eseistică, rămase fără o traducere în realitate. „În ceea ce mă privește, visez la o Filozofie a Mineralului, sau la Prolegomene pentru o metafizică a Arborelui, sau la un eseu asupra atributelor Lucrului." [2]

Romantismul a proiectat tema indiferenței într-un concept al identității valorilor „Eroul romantic, scrie Camus, săvîrșește mai întîi confuzia profundă, am putea spune religioasă, dintre bine și rău (tema dominantă la W. Blake, de exemplu). Acest erou este «fatal», pentru că fatalitatea confundă binele și răul, fără ca omul să se poată apăra. Fatalitatea exclude judecățile de valoare." [3]

Și, în această înșiruire de surse ale neostoicismului camusian, nu poate fi omis marele profesor al lui Camus Dostoievski.

Stavroghin din *Demonii* este un „țar al indiferenței", în virtutea ironiei diabolice care îi comandă mișcările,

[1] *Ibid.,* pp. 64—65.
[2] *Pl. II,* p. 1668.
[3] *Ibid.,* p. 458.

și cu aceeași titulatură este învestit de către Camus și Ivan Karamazov. Principiul acestuia „Totul este permis" (din momentul în care existența lui Dumnezeu poate fi contestată), implică profunda indiferență față de valori și stă la începuturile disponibilității afirmată de eroi ai literaturii moderne (Lafcadio din *Pivnițele Vaticanului*, de André Gide).

Problema-cheie în lumea absurdă constă în suprimarea speranței și viitorului, pentru că durerea generată de către absurd pătrunde în conștiința umană prin aceste două zone de minoră rezistență. În această privință Camus insistă asupra unor nuanțe ale gîndirii sale, care nu pot fi ignorate. Astfel, lipsa totală a speranței nu are nimic comun cu deznădejdea ; refuzul continuu nu are nimic comun cu renunțarea ; insatisfacția conștientă nu poate fi asimilată neliniștii juvenile.

Înlăturarea speranței, fără a plăti tribut deznădejdii, suprimarea dimensiunii temporale a speranței — viitorul, fac ca omul să fie adînc ancorat în prezent și în lumea reală a cotidianului, epuizînd cu luciditate toate posibilitățile acestuia. Insistența lui Camus asupra unui astfel de moment meditativ se explică prin dorința de a se desprinde de credința religioasă (axată numai pe speranță, în ipostaza unei vieți viitoare, marcată de o deplină satisfacere a aspirațiilor umane) și de gîndirea existențialistă în care vede, nu fără adevăr, o ipostază mascată a spiritului religios (cît se poate de clară în cazul lui Kierkegaard, Jaspers, G. Marcel, Chestov, Unamuno etc.). Eroarea capitală, după Camus, a existențialismului constă în „saltul existențial", în eludarea, de natură mistică, a structurii fundamentale a lumii și a omului. Saltul husserlian (rațiunea eternă), acela al lui Kierkegaard (redempțiunea), saltul chestovian și jaspersian (existența divinității) sînt toate *salturi în moarte*. Saltul absurdului, împotriva tuturor acestor modalități existențiale, este o situare *în prezent* și *în viață*, cu refuzul viitorului și al morții. „Prezentul și succesiunea de prezenturi în fața unui spirit

conștient fără încetare, iată idealul omului absurd." *(Mitul lui Sisif)* [1]

Suita logică de idei a gîndirii camusiene ajunge într-un moment extrem de important pentru desfășurarea pînă la capăt a conceptului de absurditate. Dacă existența umană se caracterizează prin lipsa speranței (a falsei, iluzoriei și nefericitei speranțe consolatoare), prin excluderea viitorului (decurgînd din iluziile speranței) și cantonarea exclusivă în *prezent*, atunci concluzia firească este că acest prezent reprezintă împărăția umană, posibilitățile lui trebuiesc epuizate cu pasiune, viața trebuie trăită cu fiorul maximei intensități. Camus se reîntoarce la gîndirea epicureană și la miturile elenice „...Dacă există un păcat împotriva vieții, acesta nu constă în a deznădăjdui în valorile ei, ci în a spera o altă viață și a te sustrage implacabilei măreții prezente... Din Cutia Pandorei, în care mișunau nefericirile umanității, Grecii au făcut să iasă cea din urmă speranța, după toate celelalte, ca fiind cea mai înfricoșătoare. Nu cunosc simbol mai emoționant. Pentru că speranța, contrariu a ceea ce se crede în mod obișnuit, echivalează cu resemnarea. Și a trăi înseamnă a nu te resemna." *(Vara la Alger,* în *Nunți.)* [2]

Pe baza acestor date este construită imaginea unui Sisif modern, semănînd în unele privințe cu Meursault din *Străinul*, condamnat la perpetuitatea efortului său uriaș, lipsit de orice speranță, trăind în absența perspectivei posibile a unui viitor, dar nu descurajat și nici descumpănit, găsind în tragicul situației sale o acomodare cu destinul, pentru a-l învinge printr-o atitudine stoică de acceptare. Camus înscrie, în paginile ultime și concluzive ale eseului său, un fior liric și o grandoare a suferinței omului modern, care nu pot fi ignorate : „S-a înțeles, desigur, că Sisif este eroul absurd. El este absurd atît prin pasiunile sale cît și prin chinul îndurat. Disprețul său față de zei, ura împotriva morții și pasiunea

[1] *Ibid.*, p. 145.
[2] *Ibid.*, p. 76.

pentru viață i-au conferit supliciul indicibil în care toată ființa se încordează pentru a nu desăvîrși nimic. Este prețul care trebuie plătit pentru pasiunile acestui pămînt. Nu ni se spune nimic cu privire la Sisif în infern. Miturile sînt create pentru ca imaginația să le însuflețească. În cazul de față vedem numai efortul unui trup încordat pentru a ridica piatra uriașă, a o rostogoli și a o împinge pe o pantă de o sută de ori reîncepută ; putem vedea chipul crispat, obrazul lipit de piatră, sprijinul unui umăr care primește piatra acoperită de humă, un picior care se opintește, și reluarea întregului chin concentrat în cele două brațe, siguranța atît de omenească a două mîini pline de pămînt. La capătul acestei lungi strădanii, măsurată prin spațiul fără cer și timpul fără adîncime, țelul este atins. Sisif privește atunci piatra rostogolindu-se în cîteva clipe către lumea de jos, de unde va trebui să o urce către înălțimi. El coboară din nou în cîmpie. Sisif mă interesează mai ales în timpul acestei reîntoarceri, acestei pauze. O față care se chinuiește atît de aproape de pietre devine ea însăși piatră ! Îl văd pe acest om coborînd cu un pas apăsat și egal către chinul al cărui sfîrșit nu-l va cunoaște. Această oră, care este aidoma unei respirații și care revine tot atît de sigură ca și nefericirea, această oră este a conștiinței. În fiecare din aceste clipe, în care Sisif părăsește înălțimile pentru a se cufunda în vizuinile zeilor, el este superior destinului său. El este mai puternic decît stînca." [1] Și eseul filozofic se termină cu afirmarea patetică a așa-zisei fericiri a personajului mitic „Îl las pe Sisif la poalele muntelui ! Aici poate fi regăsită oricînd povara sa. Dar Sisif exprimă fidelitatea superioară care neagă zeii și ridică stîncile. Și el socotește că totul este în ordine. Acest univers, de aici înainte fără stăpîn, nu-i apare nici sterp, și nici de disprețuit. Fiecare din particulele pietrei, fiecare strălucire minerală a muntelui cufundat în noapte, fiecare în parte formează o lume. Chiar și lupta către

[1] *Ibid.*, p. 196.

înălțimi este de ajuns pentru a satisface o inimă de om. Trebuie să ni-l imaginăm pe Sisif fericit." [1]

În *Mitul lui Sisif,* Camus este puternic influențat de o lucrare apărută numai cu un an de zile înaintea editării propriei sale meditații filozofice, și anume : *Le choix (Alegerea)* de Jean Grenier, pe care de altfel Camus o și citează cu elogii, atrăgînd atenția asupra „marii importanțe" deținută de „adevărata filozofie a indiferenței", pe care o fundamentează elaborarea amintită.

În *Alegerea,* Grenier dezbate pe larg fenomenul indiferenței și dezvoltarea lui, din filozofia stoică și scolastică, în spiritualitatea modernă. El recompune și o serie intelectuală, în care Camus ar putea fi introdus, cel puțin cu *Mitul lui Sisif,* și anume Valéry, Gide, Montherlant, Malraux. Reprezentant caracteristic al acestei continuități, Montherlant este citat cu preferința sa pentru un aforism aparținînd marelui poet al Persiei secolului al XIV-lea, Hafiz „Nu există nici bine, nici rău. Toate acțiunile noastre înscrise în cartea universului sînt indiferente." Grenier atrage însă atenția asupra faptului că ne aflăm în fața unui pesimism intelectual cu grave consecințe în planul acțiunii umane. Filozofia indiferenței este manifestarea unei stări de disoluție psihică, putînd fi întîlnită „în societățile atinse de decadență, adică în acele societăți atinse în resortul lor vital" [2]. Și Grenier insistă asupra concluziei logice, inevitabile, a unei astfel de concepții „Dacă rămînem credincioși principiului nostru privind existența cu neputință de recuzat a Absolutului, ajungem în mod inevitabil la concluzia că libertatea umană *nu poate* și nici *nu trebuie* să se exercite noi săvîrșim în mod fatal un anume act și în orice caz nici un act nu merită a fi săvîrșit mai mult decît altul." [3]

În acest mod *Mitul lui Sisif,* cel puțin în imaginea fericirii, prin indiferență conștientă față de nefericire, cuprinde elementele unei sinucideri filozofice, *Mitul lui*

[1] *Ibid.,* p. 198.
[2] Jean Grenier, *Le choix,* P.U.F., 1941, p. 93.
[3] *Ibid.,* p. 109.

Sisif este prin urmare expresia contradicției interne a gîndirii camusiene, solicitată de instanțe spirituale antagonice. Există o netă opoziție între Sisif „proletar al zeilor", cum îl caracterizează chiar Camus, revoltatul egal în esență revoltei prometeice, și personajul fericit în condamnarea sa fără apel. O latură a acestei accepții complexe dispare pînă la urmă în *Mitul lui Sisif*, și anume *revolta*. În acest mod sînt desfigurate și înțelesul mitului antic, și esența omului modern, pe care Camus ar fi vrut să le închidă în simbolul meditației sale.

În mod inevitabil, în jurul eseului camusian s-au aglomerat puncte de vedere contradictorii.

Pentru Henry Amer, *Mitul lui Sisif* reprezintă una din cărțile fundamentale ale epocii de disoluție a Franței, ca putere, sub loviturile implacabile ale nazismului. Cartea „a fost imediat adoptată de tineretul nostru ca un breviar. Acest mic eseu părea să definească de minune starea de spirit a unei generații crescută printre ruine și deznădăjduind de a mai vedea vreodată zorile urmînd nopții sale." *Mitul lui Sisif* este pentru autorul citat „un fel de chartă a unui umanism ateu", „tentativa unui tînăr, conștient de tragismul epocii sale și pîndit de o boală ucigătoare, de a îndepărta tentația sinuciderii și a disperării". Pentru Amer, eseul camusian recomandă o fericire bazată pe luciditate. [1]

Cu mult mai categoric în afirmarea universalității *Mitului lui Sisif* este Roger Quilliot, neîndoielnic cel mai bun exeget francez al creației camusiene și editorul operei sale complete. Pentru Quilliot, „*Mitul lui Sisif* este o sfidare aruncată exploatatorilor mizeriei naționale; împotriva atîtor falși asceți, în mijlocul atîtor ruine, el face să răsune chemarea deznădăjduită a unei fericiri pe cale de a fi sugrumată. Rațiunile de a trăi Camus le cere numai pămîntului. Europa se sfîrșea nu pentru că ar fi iubit viața prea mult, ci pentru că nu știuse să o

[1] Henry Amer, *Le mythe de Sisyphe*. La Nouvelle Revue Française, martie 1960, pp. 487—490.

iubească." [1] Este evident că principalul comentator francez al creației camusiene săvîrșește într-o astfel de părere o confuzie între literatura și filozofia lui Camus. Dar prin însăși plurivalența operei camusiene, este necesar de a fi stabilite nu numai continuitățile, dar și disocierile, eventual antagonismele dintre diferitele capitole componente ale acestei opere atît de cuceritoare, dar și atît de dezamăgitoare în unele zone ale ei.

O opinie clară, la obiect, ni se pare a fi aceea a lui José Orlandis. După ce constată că neliniștea lui Camus „este angoasa omului laicizat în lumea occidentală", autorul, referindu-se la imaginea unui Sisif fericit, în accepția lui Camus, scrie „Omul redus la condiția unui Sisif nu poate fi fericit și nici nu poate afla o rațiune care să ofere un sens existenței sale... Un Sisif fericit nu poate exista cu adevărat este un produs al imaginației și nimic altceva. Un Sisif fericit este o utopie." [2]

Georges Hourdin, în micul său eseu *Camus le Juste (Camus cel Drept)*, se separă și el de viziunea inactivă față de suferința umană din *Mitul lui Sisif* „Dorim, scrie Hourdin, și în aceasta ne despărțim pentru moment de Camus, o altă dimensiune proprie omului. Noi nu trăim ca și cum am fi într-o închisoare, lovindu-ne cu capul de ziduri." [3] Iar W. de Spens, într-un studiu vehement, îl acuză pe Camus de „pesimism mistificator", care se rezolvă într-o „revoltă derizorie". [4] Aproape același lucru, sub o formă mai amabilă, afirmă Pierre-Henri Simon, comentînd ideea unui Sisif fericit „Iată-ne, prin urmare, ajunși la nivelul unui stoicism relativ reconciliat, dar încă pesimist, deoarece condamnă omul la o acțiune pînă la urmă sterilă, într-un univers și într-o istorie a căror

[1] Roger Quilliot, *La mer et les prisons. Essai sur Albert Camus*, Gallimard, 1956, p. 104.

[2] José Orlandis, *Un portrait de Sisyphe, La Table Ronde*, nr. 146, februarie 1960, pp. 69—74.

[3] G. Hourdin, *Camus le Juste*. Les éditions du Cerf, 1960, p. 28.

[4] W. de Spens, *Camus et le pessimisme, La Table Ronde*, nr. 165, octombrie 1961, pp. 128—133.

tensiune — *tonosul*, cum ar spune stoicii — nu este cea dreaptă" [1], [2].

Opiniile *pro* și *contra* cu privire la *Mitul lui Sisif* ar putea fi înmulțite la infinit, literatura cu privire la această lucrare fiind extrem de bogată. În mod surprinzător marea majoritate a comentatorilor lui Camus au eludat propria opinie a autorului cu privire la eficacitatea gîndirii sale filozofice din eseul citat. Cred că una din marile dimensiuni ale omului Camus a fost onestitatea și, practic vorbind, lipsa vanității, aceasta din urmă putînd anihila, nu o dată, virtuțile celei dintîi. Într-o notă extrem de semnificativă din *Carnete*, Camus scria „Să presupunem un gînditor care, după ce a publicat cîteva lucrări, declară într-o nouă carte : «Am mers pînă acum pe o cale greșită. Voi relua totul de la capăt. Gîndesc că pînă acum nu am avut dreptate.» Nimeni nu l-ar lua în serios. Și totuși el nu ar face altceva decît să demonstreze că este demn de a gîndi." [3]

A meditat Camus — scriind aceste rînduri — la propria sa situație ? Este posibil, pentru că *Omul revoltat* va începe prin a preciza cu toată limpezimea eșecul gîndirii filozofice din *Mitul lui Sisif*.

Primul eseu avea ca punct de plecare sinuciderea. *Omul revoltat* are ca punct de plecare crima, într-o epocă

---

[1] Pierre-Henri Simon, *Le combat contre les mandarins*, în volumul *Camus, Collection Génies et Réalités*, Hachette, 1964, p. 115.

[2] În ceea ce privește pesimismul camusian, o nuanțare oferită de către filozof, într-o scrisoare către Guy Dumur, din ianuarie 1944, mi se pare demnă de a fi citată : „Dumneata ai fost atras de pesimismul care poate fi simțit în ceea ce eu scriu. Dar aș dori să-ți împărtășesc, dimpotrivă, ceea ce trebuie să numesc optimismul meu. Trebuie să fii pesimist în ceea ce privește condiția umană, dar optimist în ceea ce privește omul. S-a făcut încă prea puțin pentru om, sau, mai exact, omul nu a făcut încă destul pentru el însuși. Bineînțeles, acela care speră în condiția umană este un nebun, dar acela care deznădăjduiește din pricina evenimentelor este un laș... pentru că eu cred că există un răspuns care se află în om (nu spun în individ), în revolta sa, în efortul său de a se afirma împotriva condiției sale... Și, în fond, ce vreau să spun prin asta decît că nu există valoare acolo unde nu se află ceva de învins." *(Pl, II,* p. 1669.)

[3] *Carnets II*, p. 58.

în care suprimarea colectivă a vieților omenești a trecut de la fantezia simplă a tiranului întîmplător la legiferare metodică pe plan statal. Epoca noastră trăiește încă sfîșietor amintirea marilor distrugeri naziste de existențe umane. Prin urmare, problema capitală este dacă pot ucide, dacă am dreptul de a desființa existența altuia. În fața unei probleme atît de noi și de dramatice pentru istoria umanității, datele meditației asupra absurdului devin cu totul inoperante.

„Absurdul în el însuși, notează Camus, este o contradicție." El este contradictoriu în esența sa pentru că exclude judecățile de valoare, pretextînd o ridicare a vieții la rang de supremație absolută. „Dar a trăi constituie în sine o judecată de valoare... Este desigur fals a spune că viața este o alegere perpetuă. Dar, în același timp, e adevărat că nu poate fi imaginată o viață lipsită de alegere. Din acest simplu punct de vedere poziția absurdă, ca activitate, este inimaginabilă." [1]

În al doilea rînd, absurdul nu este decît o emoție *privilegiată*, cum spune Camus, adică extrem de personală. „Sentimentul absurdului este un sentiment printre altele." A decreta, în numele unui sentiment particular, abolirea celorlalte stări psihice caracteristice naturii umane (speranța, optimismul etc.), constituie una din contradicțiile gîndirii absurde. Fiind un sentiment privilegiat, absurdul nu are putere de universalitate și nu poate fundamenta o atitudine, o regulă de viață. Absurdul este numai un dat relativ, un *intercesor*, cum spune Camus, necesar de a fi localizat istoric, geografic, social etc. Această viziune asupra absurdului accentuează distanța care-l separă pe Camus de existențialiști și de Sartre, pentru care absurdul, cum am văzut, este Absolutul, una din ipostazele acestuia. Absurdul în esență este un sentiment, un punct de plecare, a cărui menire este de a se depăși și de a se nega.

[1] *Pl. II*, pp. 417—418.

În fine, în fața problemei fundamentale a crimei, absurdul devine o formă a nihilismului, or, în *Omul revoltat*, Camus supune nihilismul unei critici inteligente, poate prea puțin aprofundată, de unde riscul de a accepta, în practică, ceea ce teoretic dorește să alunge, risc extrem de sensibil în paginile celui de al doilea mare eseu al operei camusiene. Indiferența de natură stoică, echivalența, condamnă orice acțiune împotriva fascismului, care nu este altceva decît activitate metodică de distrugere a umanității. Această inoperanță față de primejdia cea mai puternică în care s-a aflat, și se poate afla oricînd, din nou, umanitatea, condamnă gîndirea absurdă de la sine. „...În orice parte te întorci, în inima negației și a nihilismului, asasinatul își are locul său privilegiat. Astfel, dacă pretindem să ne instalăm în atitudinea absurdă, trebuie să ne pregătim de a ucide, dînd prioritate logicii asupra scrupulelor pe care le socotim iluzorii... Nu poate fi oferită o coerență crimei, dacă ea este refuzată sinuciderii. Un spirit pătruns de ideea absurdului poate admite crima prin fatalitate ; el nu poate accepta asasinatul prin raționament... O astfel de logică a împins valorile sinuciderii, cu care epoca noastră s-a nutrit, pînă la consecința lor extremă, care este asasinatul legitim. Prin aceasta ea culminează în sinuciderea colectivă. Demonstrația cea mai strălucitoare a fost furnizată de apocalipsul hitlerist în 1945. A se distruge pe sine nu însemna nimic pentru nebunii care-și pregăteau în ascunzișuri o moarte de apoteoză. Esențialul era de a nu se distruge numai pe ei, ci de a antrena o întreagă lume cu sine..." [1]

O dată cu sublinierea nocivității principiului indiferenței, este invalidat și celălalt termen al acestui principiu, și anume echivalența „Sentimentul absurdului, dacă vrem să extragem din el o conduită de acțiune, face asasinatul cel puțin indiferent și, în consecință, posibil. Dacă nu crezi în nimic, dacă nimic nu are sens și dacă

[1] *Ibid.*, pp. 415—416.

nu putem afirma nici o valoare, totul este posibil și nimic nu are însemnătate. Nefiind nici pentru, nici contra, asasinul nu are nici vină, nici rațiune. Poți cu egală îndreptățire să încingi crematoriile, după cum poți să te dedici îngrijirii leproșilor. Răutate sau virtute sînt hazard sau capriciu. Decizia de luat, în acest caz, este de a nu acționa, ceea ce înseamnă cel puțin de a accepta moartea celuilalt..." [1]

Desprinse din încheieturile logicii formale, se prăbușesc și celelalte argumente ale rațiunii absurde. Înverșunarea din *Mitul lui Sisif* împotriva *speranței* și a *viitorului* cedează în fața dubiului metodic cartezian sau a rațiunii practice. Opera publicistică a lui Camus răsună, nu o dată, de apeluri patetice, mesianice, în favoarea speranței umane într-o existență conformă aspirațiilor ei legitime. „Da, afirmă Camus într-unul din eseurile sale republicate în *Actuelles*, epoca aceasta este epoca separării. Nimeni nu mai îndrăznește să pronunțe cuvîntul *fericire* în asemenea timpuri torturate. Și, totuși, milioane de ființe sînt astăzi în căutarea ei și acești ani nu sînt pentru ele decît o amînare care nu se mai termină și la capătul căreia speră că fericirea lor va fi din nou posibilă... Ceea ce se așteaptă de la noi sînt cuvintele speranței. Este adevărat că generația noastră nu s-a văzut solicitată decît de un lucru, acela de a fi la înălțimea deznădejdii. Dar acest fapt ne pregătește mai bine, poate, să vorbim de cea mai mare speranță, aceea care va trebui căutată în mizeria lumii și care seamănă unei victorii. Este singura care ne apare ca demnă de respect." [2] Iar în articolul *Secolul fricii*, din 1948, Camus scria cu privire la noțiunea de viitor „Ceea ce uimește cel mai mult în lumea în care trăim este, mai întîi, că cea mai mare parte a oamenilor (cu excepția credincioșilor de toate spețele) sînt lipsiți de viitor. Nu există viață, avînd valoare, fără proiecție asupra viitorului, fără o făgăduință de dezvoltare și de progres. Să trăiești în interiorul unui

[1] *Ibid.*, p. 415.
[2] *Ibid.*, pp. 299—300.

zid, aceasta înseamnă să duci o viață de cîine. Ei bine ! oamenii generației mele și ai aceleia care intră astăzi în ateliere și facultăți au trăit și trăiesc, din ce în ce mai mult, aidoma cîinilor." [1]

Omul revoltat are drept punct de plecare necesitatea înlăturării impasului rațional în care meditația asupra absurdului ajunsese, prin chiar faptul că noțiunea de absurd este o contradicție în termeni. Aceasta nu înseamnă că *Mitul lui Sisif* constituie un eșec total al gîndirii camusiene. Lucrarea își are valoarea ei indiscutabilă *ca punct de plecare* meditativ, cum de altfel Camus însuși subliniase în precuvîntarea sa. De asemenea analiza psihologiei „omului absurd" are o importanță incontestabilă. Tipul uman descris în *Mitul lui Sisif* își are realitatea și explicarea lui istorică concretă. Este vorba de individul supus unei siderări a conștiinței, în urma oprimării prelungite, a procesului de alienare descris în liniile sale clasice încă de către Marx. Omul exilat față de sine însuși și față de lume, a cărui singură demnitate rezidă în suportarea stoică a chinului său fără perspectivă de rezolvare, este Meursault, și eroul din *Străinul* constituie o realitate socială și istorică indiscutabilă. Portretul romanesc a rezultat cu mult mai clar decît construcția rațiunii filozofice, pentru că aceasta din urmă, în ambiția universalității, recomandă rezolvări nu utopice, dar pur și simplu eronate. *Mitul lui Sisif* este o „reprezentare", în sensul filozofiei stoice, adică o *imprimare* asupra conștiinței, aidoma rezultatului presiunii unei peceți asupra bucății de ceară. Filozofia solicită distanțare și perspectivă, ca și arta, de altfel, pe cînd *Mitul lui Sisif* constituie o astfel de simplă apăsare pe substanța fluidă a clipei, de unde deficiențele sale recunoscute, în primul rînd, chiar de către Camus.

Dar în *Mitul lui Sisif* este și punctul de plecare al *Omului revoltat* și a ceea ce, în acest eseu, formează nucleul unor observații de valoare reală. Astfel, în virtu-

[1] *Ibid.*, p. 331.

tea *divorțului* pe care fenomenul absurdului îl implică, reacția față de absurd, cum nota Camus, nu poate fi alta decît revolta „Prima și singura evidență care îmi este dată, în interiorul experienței absurde, este revolta... Revolta ia naștere din spectacolul lipsei de rațiune, în fața unei condiții nedrepte și de neînțeles. Dar elanul său orb revendică ordinea în mijlocul haosului și unitatea în inima însăși a ceea ce fuge și dispare." [1]

În aceasta rezidă și tema fundamentală a *Omului revoltat*.

Postulatul de la care pornește Camus în suita de investigații a lucrării sale este următorul „Nu vom putea ști nimic atîta timp cît nu vom afla dacă avem dreptul de a ucide pe acest altul care se află în fața noastră sau de a consimți să fie ucis". [2]

Propoziția poate să pară stranie, dar este adevărată în cuprinderea unei situații profund tragice. În numai jumătate de secol, arată Camus, au fost ucise, dezrădăcinate, aservite, șaptezeci de milioane de ființe umane. Crima se impune ca unul din fenomenele frapante ale acestui secol. Singura atitudine posibilă a omului și singura eficientă este revolta împotriva morții, pentru apărarea vieții. Iată pentru ce fenomenul crimei trebuie studiat cu atenție. *Mitul lui Sisif*, plecat din centrul de rotație al unui sentiment, a fost un eseu, gîndit într-o manieră lirică. *Omul revoltat* este o investigație istorică, filozofică, sociologică, pe date riguros controlate, extrase din existența socială a umanității, mai ales din prima jumătate a acestui secol, fără neglijarea acelor antecedente care pot fi utile definirii conceptului de revoltă.

Revolta, notează cu îndreptățire Camus, este *cogito*-ul modern. Omul modern, în virtutea laicizării sale tot mai accentuate, ridică un număr de întrebări în fața vieții, cu mult mai mare decît predecesorii săi. Dezideratele sale sînt cu mult mai numeroase, de aici și cantitatea mai

[1] *Ibid.*, p. 419.
[2] *Ibid.*, p. 414.

mare de spirit revoltat decît în alte epoci istorice, contradicțiile dintre om și lume fiind mai numeroase și mai adînci. De altfel, subliniază Camus, revolta nici nu poate fi gîndită într-o societate dominată de spiritul divinității sau de tendința spre divinizare, pentru că într-o astfel de lume nu există, în principiu, întrebări, problemele fiind trasate prin voința dogmatică, sacră și atotputernică.

Un om revoltat, după definiția camusiană, simplă și logică, este omul care spune *nu*. „Dar dacă refuză, adaugă Camus, el nu renunță este un om care spune da, de la prima sa mișcare."

Revolta introduce în conștiință ideea de *limită* între intrusiune și dreptate. Oprimatorul este un intrus care, trecînd peste limitele acceptate de opozantul său, pătrunde în teritoriul dreptății, apărat de acela care este asaltat în mod violent : „Astfel, mișcarea de revoltă se sprijină, în același timp, pe refuzul categoric al unei intrusiuni, judecată ca intolerabilă, și pe certitudinea confuză a unui drept justificat" [1].

Fiind *da* și *nu*, revolta, în mod evident, nu este numai o negare, ci, în simultaneitate, afirmarea unei valori. Camus examinează îndeaproape valorile etice, estetice, psihologice ale omului revoltat. Dar revolta, după cum subliniază dînsul, este generată, în accepțiunea totală a noțiunii, de către ciocnirea dintre dreptate și ineficacitate, dreptatea nefiind un atribut abstract, ci un sentiment particular al omului, parte inalienabilă din însăși ființa lui. Astfel, revoltatul „opune principiul justiției, care este în el, principiului nedreptății pe care îl vede în acțiune, în lumea din jur". [2]

Revolta presupune apariția, în universul interior uman, a ceea ce Camus numește *omul întreg*, adică sentimentul plenitudinii umane, identificarea individului cu sine însuși. Mișcarea este inversă, contradictorie, față de aceea a omului absurd, trăind dramatic sentimentul extra-

[1] *Ibid.*, p. 423.
[2] *Ibid.*, p. 435.

neității, al exilului nu numai față de lumea înconjurătoare, dar și față de sine însuși.

„Conștiința ia naștere o dată cu revolta", proclamă Camus și, evident, are dreptate. Identificarea individului cu sine însuși, cu acea parte a universului său interior care îi apare ca inalienabilă și demnă de a fi apărată chiar cu prețul vieții, face parte din acea zonă abstractă și concretă în același timp, numită *conștiința umană*. Sclavul ajuns la sentimentul acut al unei astfel de zone proprii, care trebuie apărată de intrusiuni cu orice sacrificiu, suferă o mutație de valori interioare, o mișcare impetuoasă către starea de om liber.

Dar caracteristica principală a revoltei constă în faptul că, născută în cadrul unei individualități conturate, ea depășește universul interior limitat al omului izolat, căutînd o colectivitate pe care să-și poată bizui cerințele, aspirațiile și revendicările. În timp ce absurdul se limitează la ființa umană, revolta contaminează colectivitatea. *Cogito*-ul modern este, prin aceasta, profund modificat. Formularea lui exactă, actuală, este : „Mă revolt, deci noi sîntem" Prin aceasta omul este smuls solitudinii și dăruit acțiunii colective, solidarității umane. Sublinierea pe care Camus o accentuează, în acest moment, este extrem de importantă, pentru că privește procesul de rotație al întregii sale opere în jurul problemei fundamentale a alienării omului „În experiența absurdă, scrie el, suferința este individuală. Din momentul revoltei ea capătă conștiința caracterului ei colectiv, ea este aventura tuturor. Primul progres al unui spirit dominat de extraneitate este, prin urmare, de a recunoaște că împărtășește această înstrăinare cu toți oamenii și că realitatea umană, în totalitatea ei, suferă de această distanță în raport cu sine și cu lumea. *Răul pe care îl suportă un singur om devine ciumă colectivă* (s.n.)". [1]

Ideea aceasta va fi apărată cu înverșunare de către Camus, în disputele care aveau drept țel de a denatura

[1] *Ibid.*, pp. 431—432.

sensul operei și al evoluției sale personale. Camus crede într-un progres real al actului său creator, în trecerea de la *Străinul*, de exemplu, la *Ciuma*, progres care, pentru dînsul, rezidă tocmai în trecerea de la solitudine la solidaritate, de la expresia unei suferințe individuale la marea durere colectivă a umanității. Or, această evoluție în mod clar Camus o rezumă la dobîndirea unei puternice conștiințe de sine, sub imperiul revoltei împotriva a tot ce poate nega libertatea și demnitatea omului. Tema absurdului și tema revoltei, în jurul problemei alienării umanului, trebuie văzute ca două etape evolutive fundamentale ale creației camusiene.

Prin spiritul de solidaritate pe care revolta îl implică, ea este în căutarea acelor valori de natură să unifice colectivitățile umane, să universalizeze rezultatele creatoare. Revolta, prin urmare, nu are nimic comun cu *dezordinea*, aspect sub care revolta este desemnată vulgarizator. Dacă zeul protector al omului revoltat este Prometeu, zeița sa protectoare este Nemesis, zeiță a măsurii și echilibrului clasic. Nemesis în mod greșit poate fi văzută numai ca principiu al răzbunării. Ea este răzbunătoare împotriva a tot ce depășește măsura, în dauna existenței umane.

Pornind de la o astfel de constatare, Camus protestează împotriva interpretării revoltei de către eticianul existențialist Max Scheler, care vede revolta prin prisma *resentimentului* (în studiul *Omul resentimentului*), denaturînd, în consecință însăși esența umanismului privit ca lipsă de preocupare concretă față de om.

În fine, Camus completează viziunea asupra revoltei, arătînd caracterul ei relativ, dependent de epoci istorice și dezvoltarea civilizațiilor.

Este vizibil punctul de plecare al acestei întregi metafizici a revoltei în dialectica relațiilor dintre stăpîn și sclav, dintre dominație și servitute, înscrisă în capitolul despre conștiință din *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel.

Unui astfel de Hegel, introdus în sfera modernului prin intermediul marxismului, îi aparține și precizarea relativității corelației stăpîn-sclav, în virtutea mișcărilor istorice. „Stăpînul și sclavul, subliniază Camus, există amîndoi în aceeași istorie dominarea temporară a unuia este tot atît de relativă ca și supunerea celuilalt." [1]

În virtutea istoricității revoltei, singura în stare să ofere explicații asupra marilor deosebiri existente între diferitele modalități de rezolvare a contradicțiilor între om și lume, Camus întreprinde o amplă investigație a ipostazelor revoltei de la mitul prometeic la gîndirea revoluționară a socialismului modern.

O primă constatare a acestei mari incursiuni istorice este degradarea ideii de revoltă, văzută ca principiu metafizic, de îndată ce practica obligă principiul să accepte rezolvări concrete. Observația la care Camus se oprește solicită atenția asupra unui fenomen înfățișat ca tragic, și anume răsturnarea valorilor pozitive ale revoltei, în reversul lor, o dată cu operația de fixare a acestor valori în cadrul unei ordine revoluționare. Camus semnalează o profundă contradicție între revolta omului și activitatea revoluționară sau ordinea revoluționară, care ar trebui să fie un act deductiv, însumînd revolta individualităților. Din momentul în care, în virtutea însăși a mișcării sale interioare de solidaritate umană, revolta părăsește ipostaza individuală, ea capătă un aspect de violență și de crimă, negarea însăși a purității gîndirii și sensibilității omului revoltat. Problema pe care o ridică autorul *Omului revoltat* apare dramatică prin consecințele ei. Trebuie revoltatul să rămînă un *solitar*, în păstrarea neîntinată a efervescenței sale umanitare, sau trebuie să caute *solidaritatea*, și în acest caz cum poate fi prezervată puritatea revoltei de pericolul răsturnării ei în crimă și violență ?

Problema nu este specifică gîndirii camusiene. Ea poate fi întîlnită la Sartre și Merleau-Ponty, la Gabriel

[1] *Ibid.*, p. 436.

Marcel sau Simone de Beauvoir, este, prin urmare, o întrebare fundamentală pentru existențialismul modern, sau pentru filozofiile existențiale, ajunse în pragul inevitabil al rezolvării concrete a datelor existenței umane. Acesta este, de altfel, un prag al impasului pentru numeroși filozofi ai existenței, iar umanismul pe care ei îl proclamă suferă un puternic seism în fața problemei corelațiilor dintre revoltă și revoluție. Pentru Camus, gîndirea existențială constituie o piedică evidentă în integrarea meditațiilor sale (extrem de utile, în particular, atît în ceea ce privește fenomenul absurdului, cît și acela al revoltei individuale) într-un ansamblu menit să ofere rezolvări practice ale deducțiilor filozofice pe care le întreprinde. Se spune că existențialismul este o revoltă a vieții concrete împotriva gîndirii. Dar trebuie să ajungem la concluzia că această revoltă este o iluzie și că, de fapt, viața invalidează meditația existențială, în momentul în care aceasta încearcă să transforme valorile ei particulare în deducții cu caracter de universalitate. *Omul revoltat* eșuează în același punct în care a eșuat și *Mitul lui Sisif*.

Pentru a intui contradicțiile dintre revoltă și actul revoluționar, Camus trece într-o lungă revistă analitică mișcările revoluționare moderne. Considerațiile sale asupra etapelor mari ale procesului revoluționar nu sînt lipsite de interes, de aceea ne vom opri un moment asupra lor.

Prima contradicție puternică, izbitoare, între revoltă și revoluție Camus o localizează în sfera ideilor revoluției franceze. Urmărind destinul spiritual și social al gîndirii marilor precursori ai spiritului revoluționar francez, în lumina principiilor burgheziei contemporane, autorul *Omului revoltat* constată vicierea profundă a umanismului gînditorilor burgheziei din etapa istorică a revoluționarismului burghez, răsturnarea acestor principii în reversul lor, transformarea ideilor marilor umaniști burghezi în simple raportări formale, într-o retorică lipsită de orice virtute. Crisparea lui Camus în fața ipocriziei

sociale burgheze este de dată foarte veche, tinerețea sa în mediul proletar algerian impunîndu-i în permanență amintiri indelebile cu privire la mizerie și exploatare. Astfel, în *Carnetele* sale găsim următoarea însemnare din 1937 „De fiecare dată cînd aud un discurs politic sau cînd îi citesc pe aceia care ne conduc destinele, sînt înspăimîntat de a nu auzi nimic care să semene a sunet uman. Mereu aceleași cuvinte, mărturisind aceleași minciuni. Și în faptul că oamenii se acomodează cu acest lucru, în faptul că mînia poporului nu a fărîmat fantoșele, văd dovada că oamenii nu acordă nici o însemnătate guvernării lor și că, în acest fel, se joacă, da, într-adevăr, se joacă cu o întreagă parte a vieții lor și a intereselor lor așa-zis vitale." [1] În *Omul revoltat,* Camus se rezumă la critica ipocriziei burgheze, notînd că „din acest punct de vedere, culpabilitatea sa (a burgheziei, n.n.) este infinită". Eseistul este afectat, prin urmare, mai ales de aspectul etic al dominației burgheze, ceea ce atrage atenția asupra vibrației moralistului, care răsună în întreaga creație camusiană. Dar ostilitatea sa împotriva burgheziei nu se rezumă numai la atît. Camus a protestat, de-a lungul întregii sale existențe, împotriva exploatării burgheze, observată de el sub aspectul cel mai atroce, acela al efectelor colonialismului francez în mediu algerian. De aici și întrebarea sa obstinată, stăruitoare cum ar deveni cu putință, care ar fi modalitatea de a înlătura o ordine socială ce produce nefericire umană în proporții uriașe? Un moment Camus are iluzia rezolvării în zilele în care poporul înarmat luptă pentru eliberarea Parisului, pentru curățirea lui de urmele imunde ale nazismului. În vîlvătaia luptei Camus vede profilîndu-se *o ordine revoluționară,* aceea a oamenilor simpli care-și sacrifică viața pentru integritatea și libertatea Franței, dar și pentru un principiu de echitate spirituală și socială. În acele clipe cutremurătoare, de o tensiune greu imaginabilă, Camus scria în *Combat* „Parisul luptă astăzi pentru ca Franța

[1] *Carnets I,* p. 64.

de mîine să aibă dreptul de a vorbi. Poporul se află în această noapte, cu arma în mînă, pentru că speră în dreptatea zilei de mîine... Lucrul acesta trebuie să fie cît se poate de limpede nimeni nu poate să-şi închipuie că o libertate cîştigată în convulsii va avea faţa liniştită şi servilă pe care unii se complac a o visa. Această dureroasă naştere este aceea a unei revoluţii." Care este sensul acestei revoluţii ? Din tot ce a scris în această perioadă rezultă viziunea unei revoluţii populare împotriva inechităţii sociale, a ipocriziei burgheze cultivînd virtuţi pur formale. [1] Înflăcărat de ideea unei astfel de mişcări revoluţionare, el înscrie pe frontonul ziarului lozinca sa, rămasă în virtutea unei tradiţii *De la Rezistenţă la Revoluţie*. Dacă am amintit acest lucru este numai pentru faptul că autorul acestei lozinci se va transforma în

[1] Cred că este util de a menţiona în acest punct cîteva idei la care ulterior Camus renunţă complet sau parţial. *Omul revoltat* va fi astfel în contradicţie nu numai cu Sartre, de exemplu, dar cu însuşi autorul său, surprins în ipostaza gazetarului care face elogiul revoluţiei franceze, îndată după eliberare.

În *Omul revoltat* revolta este opusă categoric revoluţiei (văzută numai ca o degradare a celei dintîi). Într-un articol din *Combat* (septembrie 1944), revoluţia este văzută ca desăvîrşire a revoltei, aceasta din urmă, singură, oferind sentimentul unei neîmpliniri „Revoluţia nu este revolta. Ceea ce a susţinut Rezistenţa timp de patru ani a fost revolta. Adică refuzul întreg, obstinat, aproape orb, la început, al unei ordini care avea drept ţel să îngenunche oamenii. Revolta este, în primul rînd, inima. Dar vine un timp în care revolta cucereşte inteligenţa, în care sentimentul devine idee, în care elanul spontan se transformă în acţiune concentrată. Acesta este momentul revoluţiei. Rezistenţa franceză, sub forma sa iniţială, a început prin puritatea refuzului total. Dar patru ani de luptă i-au oferit ideile care îi lipseau. La capătul revoltei sale triumfătoare ea doreşte acum revoluţia." (*Pl. II*, p. 1526.)

Fermentul acestei revoluţii Camus îl află, în mod exclusiv, în activitatea şi lupta clasei muncitoare. Proletariatul constituie pentru el singurul viitor şi destin cert al Franţei. „Orice s-ar spune şi orice s-ar face, scrie el în decembrie 1944, într-un articol intitulat *În slujba omului*, clasele muncitoare sînt singurele clase diriguitoare de mîine. Dar ar trebui ca ele să cunoască faptul că sînt ultima şansă a acestei ţări şi că eşecul lor ar oferi Franţei semnul tuturor decadenţelor." (*Ibid.*, p. 1546.) Aceasta, după ce în octombrie 1944 scrisese : „Gîndim că orice

adversarul cel mai decis al spiritului revoluționar în paginile *Omului revoltat*.

Examenul fascismului, ca mișcare politică a secolului XX, înregistrează unele din cele mai bune pagini ale *Omului revoltat*, din cele mai limpezi și mai decise. Camus este un mare adversar al fascismului. Din imaginea de coșmar a răstimpului ascensiunii fascismului european s-au cristalizat momentele răscolitoare ale *Ciumei*, figura terifiantă și seducătoare, în același timp, a lui Caligula, iar din ura lui Camus împotriva reziduului spaniol al acestui fascism european au luat naștere scenele patetice ale *Stării de asediu*. În bună măsură, opera lui Camus, prin etapele ei cele mai solide, poate purta titulatura, plină de noblețe intelectuală, de *antifascistă*.

Cercetarea originilor spirituale ale nazismului consti-

politică destinată să se separe de clasa muncitoare este zadarnică și că Franța va fi mîine ceea ce va fi și muncitorimea ei" (*Ibid.*, p. 1528).

În ceea ce privește revoluția necesară Franței, în acel moment Camus o vedea sub ipostaza democrației populare, singura în stare, după el, de a concilia libertatea și dreptatea „Ideea care ne conduce este că dreptatea trebuie să fie instaurată pe planul economic și libertatea să fie garantată pe plan politic. Și, pentru că ne aflăm la capitolul afirmațiilor elementare, vom spune că dorim Franței o economie colectivistă și o politică liberală. Fără economie colectivistă, care să retragă banului privilegiile pe care le are, pentru a le dărui muncii, a politică de libertate este pură înșelătorie. Dar fără garanția constituțională a libertății politice, economia colectivistă riscă să absoarbă orice inițiativă și orice expresie individuală. În acest echilibru constant și riguros rezidă nu fericirea umană, care constituie o altă problemă, dar condiția necesară și suficientă pentru ca fiecare om să fie singurul responsabil al fericirii și destinului său... În concluzie, și ne cerem iertare de a mai repeta ceea ce am mai spus, dorim să realizăm fără întîrziere o adevărată democrație populară." (*Ibid.*, p. 1528.)

Camus nu ascunde adeziunea sa completă, în această epocă, la concepțiile socialismului. „Ideea socialistă este o mare idee", scria el în noiembrie 1944. Iar concilierea dreptății cu libertatea, în cadrul unei economii „colectiviste", susținută de o politică a libertăților, „constituie idei socialiste", arată el în continuare. Și tot în această perioadă de redactare a editorialelor ziarului *Combat*, Camus expune programatic: „Socialismul nu este o modă, el este un angajament. Din această cauză ar fi de dorit ca fiecare să caute înțelegerea deplină a ceea ce îi solicită angajarea. Nu poți fi socialist în principii și conservator în materie de finanțe, de exemplu. Socialismul aparține tuturor clipelor și tuturor problemelor." (*Ibid.*, p. 1541.)

tuie pentru Camus o dramă intelectuală, dar răspunsul pe care-l dă întrebărilor trezite de o astfel de investigație este cît se poate de răspicat și de onest. Autorul *Omului revoltat* este extrem de atașat de opera și de personalitatea, fascinante amîndouă, ale lui Nietzsche. De la Nietzsche a reținut Camus aforismul fundamental, „Dumnezeu a murit", care l-a ajutat să înfrîngă influențele religioase căpătate în casa părintească. Deși adversar, cel puțin logic, al nihilismului, Camus este foarte sensibil la conceptul de nihilism, astfel cum el se degajă din gîndirea nietzscheană, și în care vede expresia unei nobile atitudini umaniste (spre deosebire de gîndirea lui Stirner, de exemplu, față de care Camus manifestă totală ostilitate).

În plus, din considerațiile lui Nietzsche asupra tragicului, într-adevăr de o subtilitate remarcabilă, Camus extrage substanța propriei sale atitudini cu privire la această problemă estetică fundamentală pentru arta contemporană.

Iată pentru ce condamnarea acelui sens al gîndirii nietzscheene, care a făcut posibilă încorporarea meditației sale în programul crimei elaborat de către naziști, are la Camus o nuanță de sfîșiere, dar o sfîșiere și condamnare a căror necesitate îi apare fără dubiu. „Nu există nimic în opera sa, se întreabă Camus, care să nu poată fi utilizat în sensul asasinatului definitiv ? Ucigașii, cu condiția de a nega spiritul pentru literă și chiar ceea ce în literă mai rămîne încă spirit, nu puteau oare afla în el pretextele lor ? Trebuie răspuns că *da*... Nietzscheismul, teoria voinței de putere individuală, era condamnat să se înscrie într-o voință de putere totală." [1]

Nazismul pleacă de la o acțiune sistematică de distrugere, de anihilare a spiritualității umaniste, acțiune înscrisă, printre altele, și în gîndirea lui Ernst Junger, „filozoful nihilismului nazist", cum îl califică fără cruțare Camus. Ernst Junger proclama în această privință „Cel mai bun răspuns la trădarea vieții de către spirit este

[1] *Pl. II.*, pp. 485—487.

trădarea spiritului de către spirit, și una din marile și crudele bucurii ale acestui timp este de a participa la o astfel de muncă de distrugere". Tot Junger este autorul aforismului înscris pe flamurile propagandei naziste : „A deveni valorează mai mult decît a trăi", predicînd astfel ignorarea realităților stringente ale lumii moderne în favoarea iluziilor sîngeroase ale Führerului.

Dar, în privința izvoarelor nazismului, Camus nu-și face nici o iluzie. Spiritualitatea este o aparență, substanța nazismului trădează o gravă carență a unei întregi civilizații este vorba de lumea capitalistă a Occidentului. Autorul *Omului revoltat* subliniază discreția oficialităților lumii burgheze în această privință și, de aici, graba de a condamna și arunca uitării epifenomenul strigător la cer al unui viciu cu mult mai adînc și mai grav, dar a cărui discutare sinceră, deschisă, profundă, ar pune în culpă o întreagă civilizație. „Cînd procurorul englez (la procesul de la Nürnberg) observa că «de la *Mein Kampf* drumul mergea direct la camerele de gazare de la Maidanek», el atingea adevăratul subiect al procesului, acela al responsabilităților istorice ale nihilismului occidental, singurul subiect care nu a fost cu adevărat discutat la Nürnberg pentru rațiuni evidente. Nu poți să întreprinzi un proces anunțînd culpabilitatea generală a unei civilizații. Au fost judecate numai actele care, ele cel puțin, strigau în fața lumii întregi." [1]

Fascismul instaurează, pe plan european, morala „gang"-ului, cea mai monstruoasă acțiune de pervertire, prin proporții și rezultate, a conștiinței maselor. „Gang"-ul înseamnă „triumf și răzbunare, înfrîngere și resentiment, în mod inepuizabil. Cînd Mussolini exalta *forțele elementare ale individului,* el anunța exaltarea puterilor obscure ale sîngelui și instinctului, justificarea biologică a ceea ce instinctul de dominație produce mai rău." [2]

[1] *Pl. II.*, p. 587.
[2] *Ibid.*, p. 585.

Extrem de sensibil la atitudinea față de om și de valorificarea resurselor sale imense, Camus nu poate rămîne indiferent față de antiumanismul manifest și violent al doctrinelor fasciste. Pentru Hitler oamenii sînt „bacili planetari", care trebuie cultivați în medii strict controlate, pentru anihilarea oricărei manifestări a individualității și personalității umane. Nazismul își propune, după cum subliniază Camus, „distrugerea nu numai a individului, dar și a posibilităților universale ale individului : reflecțiunea, solidaritatea, aspirația către iubirea absolută. Propaganda, tortura sînt mijloace directe de dezintegrare ; în plus, știrbirea sistematică a drepturilor, amalgamarea cu criminalul cinic, complicitatea forțată. Acela care ucide sau torturează nu cunoaște decît o umbră a victoriei sale : el nu se poate simți inocent." În virtutea acestei pervertiri morale, propaganda nazistă creează mitul culpabilității universale. Efectul înrobirii sistematice a conștiințelor, printr-o propagandă uriașă, urmărind pas cu pas mișcarea individului, este zdrobitor. Peisajul moral, descris de Camus, rămîne terifiant : „Cînd ideea de inocență dispare în inocentul însuși, valoarea puterii domnește definitiv asupra unei lumi deznădăjduite. Iată pentru ce o lipsită de noblețe și crudă penitență domnește asupra acestei lumi în care numai pietrele sînt inocente. Condamnații sînt obligați să-și spînzure semenii. Strigătul pur al maternității este el însuși ucis, ca la acea mamă greacă pe care un ofițer a silit-o să-l aleagă pe acela dintre cei trei fii ai săi, care trebuia să fie împușcat... Libertatea germană este cîntată în sunetul unei orchestre de deținuți, în cîmpurile morții." [1]

Nazismul este nihilismul în forma sa cea mai evoluată și mai sălbatică. Religia acestei mișcări rezidă în *Führerprinzip,* reprezentînd o divinitate militarizată, zeitatea îmbrăcată în uniformă militară. „Acest principiu, cu neputință de respins în domeniul strategiei, este generalizat în viața civilă. Un singur șef, un singur popor — înseamnă un singur stăpîn și milioane de sclavi. Inter-

[1] *Pl. II.*, p. 539.

mediarele politice care sînt, în toate societățile, garanțiile libertății, dispar pentru a lăsa locul unui Jehova în cizme, care domnește peste mulțimi tăcute sau, ceea ce înseamnă același lucru, urlînd lozinci. Între șef și popor nu este interpus un organism de conciliere sau de mediere, ci numai aparatul, adică partidul, care este emanația șefului și instrumentul voinței sale de opresiune. Astfel ia naștere primul și singurul principiu al acestei mistici josnice, *Führerprinzip,* care restaurează în lumea nihilismului o idolatrie și o divinizare degradante." [1]

Nihilismul nazismului german nu a întîrziat să devină cît se poate de evident, chiar pentru iluzionați, în momentul prăbușirii sale. Esența doctrinei germane fiind succesul și națiunea germană nemaifiind capabilă să asigure evidența acestei esențe, Hitler decreta, printr-o logică implacabilă a absurdului, sfîrșitul, ca pedeapsă pentru întreaga națiune. „Dacă poporul german nu este capabil să învingă, el nu este demn să trăiască." Și în virtutea acestui aforism al nihilismului absolut, naziștii îi îndemnau pe soldații unei armate înfrînte să moară cu arma în mînă, disprețuind evidența și viața.

Și Camus încheie diatriba sa inteligentă și pasionată împotriva fascismului : „Crimele hitleriste și, printre ele, masacrul evreilor, sînt fără echivalent în istorie, pentru că istoria nu amintește ca, vreodată, o doctrină a distrugerii atît de completă să fi putut pune mîna pe pîrghiile de comandă ale unei națiuni civilizate." [2]

Care este atitudinea lui Camus față de socialism ? Problema, de astă dată, este cu mult mai complexă. Fost membru al partidului comunist, despărțit de mișcarea căreia i-a aparținut în anii tinereții, atitudinea sa față de comunism este critică, dar fără ostilitate absolută. Camus nu este un renegat împroșcînd cu noroi ceea ce, o clipă cel puțin, a constituit o tentație și o pasiune. Meditația sa cu privire la marxism și la socialismul contemporan este nuanțată, o serie întreagă de motive ale

[1] *Ibid.*, pp. 587—588.
[2] *Pl. II.*, p. 590.

gîndirii marxiste continuă să-i trezească un entuziasm deplin, pe care și-l manifestă cu sinceritate. Tot atît de deschisă, de francă, este și opoziția sa față de o serie întreagă de aspecte ale ideologiei și realizărilor comunismului. Prin desăvîrșita onestitate a interlocutorului, nici una din problemele ridicate de către Camus în *Omul revoltat* sau în alte zone ale operei sale cu privire la problematica socialismului nu pot fi eludate. La întrebările, dubiile, acuzațiile, exprimate de către autorul *Omului revoltat*, pot fi oferite răspunsuri tot atît de clare și de sincere ca și obiecțiile formulate de către el.

Dialogul este cea mai bună metodă de înregistrare a contradicțiilor, dacă nu chiar de rezolvare a lor. Insistența scriitorului asupra acestui principiu, după cum vom vedea, constituie, credem, una din cele mai utile laturi ale *Omului revoltat*.

Oricît ar părea de paradoxal, pentru că ne aflăm în fața unui gînditor asupra căruia idealismul contemporan a marcat amprentele sale indelebile, există o afinitate marcată între meditația camusiană și aceea socialistă, sub raportul idealului creator, pus sub semnul necesităților sociale stringente ale contemporaneității.

În virtutea unui astfel de ideal, nu trebuie să ne uimească faptul că ceea ce Camus admiră cu entuziasm desăvîrșit în gîndirea lui Marx este, în primul rînd, *exigența etică* specifică marxismului. Moralist în fond, și în tot ceea ce a creat, omagiul adus marxismului, din acest punct de vedere, capătă o însemnătate care nu poate fi ignorată. Camus relevă că exigența etică „alcătuiește adevărata măreție a lui Marx. El a așezat munca, decăderea ei nedreaptă și demnitatea-i profundă în centrul reflexiunii sale. El s-a ridicat împotriva reducerii muncii la rolul de marfă și a muncitorului la rangul de obiect. El a amintit privilegiaților că privilegiile lor nu sînt divine și nici proprietatea un drept etern. El... a denunțat cu o profunzime fără egal o clasă a cărei crimă nu constă atît în a fi avut puterea, cît de a o fi utilizat în scopu-

rile unei societăți mediocre și lipsite de noblețe. Îi datorăm lui Marx această idee care reprezintă deznădejdea epocii noastre — dar, în acest caz, deznădejdea este mai bună decît orice speranță — ideea că atunci cînd munca este o decădere, ea nu mai înseamnă viața, cu toate că este extinsă pe toată durata unei existențe... Cerînd pentru muncitor adevărata bogăție, care nu constă în bani, ci în răgaz și în creație, el a cerut, în pofida aparențelor, apărarea calității reale a omului." [1]

Camus este extrem de preocupat de problema muncii și a destinului istoric al omului muncitor. Considerațiile sale, mergînd pînă la însemnările de jurnal intim, se rotesc în jurul descoperirilor gîndirii marxiste.

Autorul *Omului revoltat* este de acord cu dialectica claselor și a luptei de clasă, cu ideea perisabilității orînduirii capitaliste, cu sublinierea rolului decisiv al economicului în complexitatea fenomenelor sociale, insistă asupra importanței teoriei marxiste cu privire la valoare, nu obiectează cu nimic împotriva ideii că istoria este o creație a omului. „Originalitatea lui Marx, notează Camus, constă în afirmația că istoria este în același timp dialectică și economie." [2]

Elementele gîndirii camusiene, expuse fragmentar în propozițiile care s-au succedat pînă acum, reclamă cu necesitate o atitudine, o angajare în spiritul aprobării argumentate a tezelor principale ale meditației marxiste asupra fenomenelor lumii înconjurătoare. Fără îndoială, de un partizanat, în sensul punctelor de vedere ale socialismului, nici nu poate fi vorba în cazul lui Camus, deoarece, în fața cerințelor aspre ale practicii și realității sociale, toate aceste sublinieri entuziaste sînt abandonate și negate, apărînd, prin mecanismul unei logici contradictorii, obiecții ce impun o notă finală și concluzii total diferite de premise.

Afectiv, Camus este numai de partea socialismului, distanța sa față de socialism, ca realitate socială a epocii

[1] *Pl. II*, p. 613.
[2] *Pl. II*, p. 602.

noastre, fiind rezultatul presiunilor multiple ale ideologiei burgheze, ce-și găsesc ecou și rezultat în meditația filozofică, politică și socială camusiană. Cu privire la atașamentul sentimental manifestat de Camus față de socialism, Roger Quilliot, în lucrarea sa monografică închinată operei lui Camus, publică, avînd acordul deplin al scriitorului, un fragment de scrisoare particulară, în care creatorul *Ciumei* afirmă „Este cît se poate de adevărat că, într-o lume din care ar dispare ceea ce aș numi speranța socialistă, nu aș mai putea avea nici o dorință de a trăi."[1] Vorbind despre polemicile împotriva socialismului, Camus atrăgea atenția asupra faptului că „pentru a-i covîrși pe socialiști, ar trebui să le fim superiori. Ceea ce nu este cazul încă."[2]

Iată de ce Camus respinge cu hotărîre propaganda anticomunismului, denunțînd-o ca manifestare a partizanilor dictaturii burgheze „La 26 martie 1944, la Alger, Congresul mișcării *Combat* a afirmat că își însușește formula după care «Anticomunismul este începutul dictaturii»... Dacă nu sîntem de acord cu filozofia comunismului sau cu morala sa practică, respingem cu energie anticomunismul politic, pentru că îi cunoaștem sursa de inspirație și țelurile nemărturisite." [3]

Iar într-un schimb polemic de idei cu François Mauriac, Camus expune cu luciditate și bună ironie inconvenientele anticomunismului ca manifestare a războiului rece „În termeni ai războiului rece ar trebui ca în Franța totul să fie subordonat luptei împotriva partidului camunist, ceea ce presupune unele limitări ale ideii, bună sau rea, pe care ne-o facem despre democrație, și să supunem totul necesității de a dezvolta puterea noastră militară, ceea ce nu va fi fără inconveniente pentru economia noastră. Cînd spun că aceste dezavantaje vor fi suportate, în primul rînd, de muncitorii tuturor claselor,

[1] R. Quilliot, *op. cit.*, p. 147.
[2] *Pl. II*, p. 337.
[3] *Ibid.*, pp. 272—273.

mi se pare că rămîn în limitele adevărului. În ceea ce privește politica externă, pentru a servi cu realism războiul rece, va trebui să treceți peste lucruri care vă repugnă. Dacă, de exemplu, Tsaldaris vă servește mai bine împotriva bolșevismului, va trebui să închideți ochii asupra execuțiilor de la Atena, asupra insulelor de deportare, asupra politicii de represiune. Dar mai este încă ceva. Dumneavoastră ați fost unul dintre cei care s-au ridicat împotriva rebeliunii lui Franco și trebuie să vă aducem acest omagiu. Dar pentru că Franco a oferit garanții militare Statelor Unite, pentru că este împotriva Rusiei, va trebui să-l suportați, să-i doriți prosperitatea și, cu vreun prilej, să-i strîngeți mîna." [1]

După propria mărturisire a lui Camus, ceea ce l-ar diferența de idealurile comunismului ar fi părerile deosebite în ceea ce privește problematica specială a filozofiei istoriei „Cea mai mare parte a ideilor colectiviste și a programului social al tovarășilor noștri (comuniști, n.n.), idealul lor de dreptate, dezgustul lor față de o societate în care banul și privilegiile ocupă primul loc, toate acestea ne sînt comune. Numai că, și tovarășii noștri recunosc lucrul de bunăvoie, ei găsesc, într-o filozofie a istoriei foarte coerentă, justificarea realismului politic ca o metodă privilegiată pentru a se ajunge la triumful unui ideal comun multor francezi. În acest punct cît se poate de clar noi ne separăm de ei (de comuniști, n.n.)." [2] Rîndurile acestea sînt din 1944, epocă în care Camus credea în virtuțile revoluției și vedea în socialism rezolvarea problemelor principale ale timpului nostru (pentru că nu problema filozofiei istoriei este, evident, primordială, ci aceea a mizeriei și inechității sociale). Dezgustul față de anticomunism, ca tentație politică a fascismului posibil, rămîne ca o constantă a gîndirii sale, pentru că, în 1950, după premiera piesei *Starea de asediu*, în fața atacului public al reprezentantului existențialismului catolic, Gabriel Marcel, pe motivul plasării acțiunii piesei

[1] *Ibid.*, pp. 1591—1592.
[2] *Ibid.*, p. 273.

sale în Spania și nu în Uniunea Sovietică, de exemplu, Camus oferă un răspuns, a cărui noblețe este indiscutabilă. „Nenorocirea e că piesa se petrece în Spania pentru că eu am ales, și am ales singur, după matură reflecțiune, ca ea să se petreacă acolo. Trebuie să-mi asum, prin urmare, acuzațiile dumneavoastră de oportunism și lipsă de onestitate... Acest lucru fiind spus limpede, de ce am ales Spania ? Vă mărturisesc că mă simt oarecum rușinat de a pune această întrebare în locul dumneavoastră. Pentru ce Guernica, Gabriel Marcel ? Pentru ce această întîlnire în care, pentru prima dată, în fața unei lumi încă adormită în confortul și mizerabila ei morală, Hitler, Mussolini și Franco au demonstrat unor copii ce înseamnă tehnica totalitară ? Da, pentru ce această întîlnire, care ne privea și pe noi ? Pentru prima dată, oamenii de vîrsta mea întîlneau nedreptatea triumfătoare în istorie. Sîngele inocenței a curs atunci, în mijlocul unei vorbării ipocrite care durează încă. Pentru ce Spania ? Pentru că mai sîntem încă vreo cîțiva care nu ne putem spăla pe mîini de acel sînge. Oricare ar fi rațiunile anticomunismului, și cunosc cîteva îndreptățite, el nu poate fi acceptat de noi dacă se abandonează într-atîta lui însuși, încît uită această nedreptate, care se perpetuează cu complicitatea guvernelor noastre..."[1]

În lumina unor asemenea date ale gîndirii camusiene, trebuie văzute obiecțiile sale cu privire la marxism, socialism, comunism. Din acest punct de vedere, trebuie spus că procedeul camusian în *Omul revoltat* este al palinodiei, autorul retractînd cu inocență lirică ceea ce afirmase cu un minut mai devreme.

Astfel, una din acuzațiile cele mai serioase formulate împotriva marxismului privește divorțul dintre metoda critică marxistă, „cea mai valoroasă", cum subliniază chiar autorul, și „mesianismul utopic cel mai contestabil", existent în același timp în gîndirea marxistă. „Nenorocirea e, adaugă Camus, că metoda critică, menită prin definiție să se adapteze realității, s-a găsit din ce în ce mai

[1] *Ibid.*, pp. 391—392.

mult separată de fapte în măsura în care a vrut să rămînă fidelă profeției."

Și, în materie de anticipare, Camus diferențiază *prezicerea* marxistă de *profeția* propriu-zisă. De exemplu, teoria lui Marx cu privire la simultaneitatea izbucnirii revoluționare în lumea capitalistă, sau prezicerea instaurării socialismului în apusul industrializat, unde există o masă proletară compactă. Față de acest fenomen, urmașii lui Marx au abandonat perspectiva prezicerilor și s-au axat exclusiv pe substanța profeției (posibilitatea dezvoltării socialismului și a societății comuniste, lumea ideală fără clase și fără exploatare). „Rațiunea e simplă, subliniază Camus cu nedreaptă ironie, prezicerile erau pe termen scurt și au putut fi controlate. Profeția e pe termen foarte lung și are de partea sa ceea ce fundamentează soliditatea religiilor : imposibilitatea de a face dovada. Cînd prezicerile se prăbușeau, profeția rămînea singura speranță."[1] Ajuns la această constatare, Camus recurge la un artificiu de gîndire. Așa-zisa profeție, fetișizată de către el, este luată ca singura realitate pregnantă a gîndirii marxiste și toate datele marxismului sînt subsumate, pînă la urmă, unei simple, dar foarte pernicioase iluzii cu privire la marxism. „Marxismul și urmașii săi, declară autorul *Omului revoltat*, nu vor fi examinați aici decît sub unghiul profeției." Denaturarea marxismului, care urmează, nu mai este decît un joc de copil, fericit de a-i fi reușit ridicarea unor castele din nisip, indiferent la faptul că edificiul construit nu are nici o consistență.

Dacă Albert Camus ar fi ingrat numai față de realitățile pregnante ale marxismului (elogiate, de altfel, chiar de către el), faptul nu ar prezenta nici o gravitate. Istoria modernă a filozofiei și sociologiei a înregistrat atîția adversari ai marxismului, încît apariția încă a unuia, chiar de talia lui Camus, nu prezintă un fenomen inedit sau alarmant. Lucrul extrem de ciudat este că, apărător al

[1] *Ibid.*, p. 594.

unei logici aparent inflexibile, Camus își permite devieri de busolă care-l pun în ipostaza de a fi propriul său denigrator. Aceeași „profeție" marxistă, instrument de divinizare a omului și a istoriei, transformînd marxismul într-o religie atee, redevine cîteva pagini mai departe „revoluționară."[1]

Gimnastica antagonismelor proprii în *Omul revoltat* este destul de obositoare, fiind rezultatul unei stranii dedublări și ambiguități.

Astfel, declarat științific și ostil față de iluzionări și procese de mitizare, marxismul este socotit, în alte pagini ale *Omului revoltat*, neștiințific, „cel mult scientist." Marxismul ar fi, în acest sens, după Camus, exemplul flagrant al unui divorț între „rațiunea științifică, instrument fecund de cercetare, de meditație și chiar de revoltă" și „rațiunea istorică, inventată de ideologia germană în negarea oricărui principiu" și care ar fi „o rațiune irațională și romantică." [2]

Mergînd pe drumul deducțiilor denigratoare, în mod inevitabil Camus utilizează toate clișeele binecunoscute ale adversarilor marxismului, de multe ori fără a mai cita sursele de inspirație. Astfel, pe urmele lui Berdiaev, care nega existența dialecticii în procesele naturii și ale societății, susținînd că aceasta este o calitate exclusivă a spiritului uman, Camus afirmă că materialismul dialectic nu este altceva decît un „monstru logic", iar în ceea ce privește materialismul istoric și deducțiile sale revoluționare, utilizînd faimoasa propoziție a lui Sartre (din *Ființa și Neantul)*, după care materialismul ar fi o „doctrină metafizică", autorul *Omului revoltat* susține că revoluția materialistă nu ar fi altceva decît o „cruciadă metafizică nemăsurată". Situarea dialecticii în centrul gîndirii marxiste ar constitui, după Camus, semnul patognomonic al nihilismului și al renunțării la caracter revoluționar.

[1] *Ibid.*, p. 602.
[2] *Ibid.*, p. 625.

Una din marile diatribe ale *Omului revoltat*, în suita de idei pe care o semnalăm, este împotriva istoriei și importanței acordate istoricității. „Doctrina lui Marx, susține Camus, este restrictivă și reducerea tuturor valorilor numai la istorie autorizează consecințele extreme." Pentru Camus, istoria este *impurul* în fața purității revoltei. Omul revoltat se opune, în primul rînd, aservirii sale și consecinței ultime a aservirii care este crima. Istoria integrează, în substanța ei indiferentă, atît virtutea, cît și violența sau crima. Prin aceasta ea își trădează aspectul antiuman al realei sale înfățișări. În plus, istoria ar fi generatoare de tendințe totalitare, pe cînd revolta cere unitate. Revoltatul este un urmaș al spiritualității elenice, iubitoare de unitate, opus istoriei care ar incita totalitatea „...Gîndirea greacă, scrie Camus, era bazată pe unitate tocmai pentru că nu se putea lipsi de intermediari și pentru că ignora spiritul istoric al totalității, inventat de creștinism și care, despărțit de originile sale religioase, riscă astăzi să ucidă Europa."[1] Prin aceasta istoria nu este o sursă de valoare, ci de nihilism. Revoltatul însă nu neagă istoria, dar, ca în fața unei calamități implacabile, el nu poate face altceva decît să o integreze existenței umane, împiedicînd prin aceasta dominarea ei absolută.

Suita de idei a *Omului revoltat* urmează, după cum se poate vedea, același parcurs cu al *Mitului lui Sisif*. *Revolta*, pentru Camus, are aceeași esență cu *absurdul*, este un divorț între om și lume, sau rezultatul acestui divorț. La fel ca în *Mitul lui Sisif*, ceea ce trebuia să rezulte logic, din meditațiile străbătute, este eludat. Sisif, „proletarul zeilor", cum îl numește Camus, era de așteptat să se revolte împotriva situației lui absurde și să rupă condițiile martirajului fără limită. În ipostaza camusiană. Sisif integrează sensibilității sale martirajul, rămînînd închis, la modul stoic, în închisoarea sa alcătuită din reca dură și urcușul extenuant. În același mod, *Omul revoltat*,

[1] *Ibid.*, p. 598.

în loc să urmeze logica însăși a demonstrației făcute și să transforme un sentiment legitim în act de voință și de viață, rămîne închis în fiorul răzvrătirii pure, dăruită unei eternități proprii, deci transcendentului, refuzînd actul revoluționar, consecința cea mai directă și imediată cu putință a oricărei revolte. De fapt marea dispută a *Omului revoltat* este aceea dintre revoltă și revoluție, tot restul meditației constituind un aparat subtil al acestei contradicții, expusă cu toată fermitatea.

Camus teoretizează, fără posibilitate de dubiu, poziția sa de claustrare în interiorul revoltei, cu excluderea fermă a posibilității revoluționare. În ce mod ajunge autorul *Omului revoltat* la acest univers închis al revoltei ? Prin operația fenomenologică a reducției, a *punerii între paranteze*. Zona exclusă din circuitul gîndirii, pentru a permite dezbaterea numai a revoltei metafizice, este însăși umanitatea. Parantezele se închid nu numai asupra istoriei, dar și asupra solidarității umane, ca direcție fundamentală, afirmată chiar de către Camus, a omului revoltat. Printr-o mișcare stranie a deducțiilor filozofice, care păreau să alunge solipsismul, Camus se reîntoarce la un *solipsism colectiv*, avînd aceleași comandamente ca și solitarismul. „«Mă revolt, prin urmare sîntem», spune sclavul. Revolta metafizică adaugă «sîntem singuri», adaus pe care-l trăim și astăzi." [1]

Contradicțiile dintre revoltă și revoluție sînt numeroase și profunde în gîndirea camusiană. Astfel, revoluția, avînd o esență economică indubitabilă, are întotdeauna o transfigurare politică. Revolta este o mișcare parcurgînd simplu distanța dintre o experiență individuală și idee. Revoluția este „inserția ideii în experiența istorică." De aceea, de altfel, cum am mai arătat, revolta caută o unitate, în timp ce revoluția impune o totalitate. Revolta este acceptarea stoică a unei suferințe, cu excluderea hotărîtă a violenței. Revoluția este în primul rînd violență și sînge „Revoltă. Efortul uman către libertate și con-

[1] *Ibid.*, p. 652

tradiția sa *obișnuită* : disciplina și libertatea sînt ucise de propriile lor mîini. Revoluția trebuie să accepte propria ei violență sau să fie renegată. Ea nu poate să se exercite, prin urmare, în cadrul purității : ci numai în sînge sau calcul. Efortul meu : să demonstrez că logica revoltei refuză sîngele și calculul. Și că dialogul împins la absurd oferă o șansă purității. — Prin compasiune ? (să suferim împreună)." [1]

Pentru Camus, în mod vizibil, revoluția constituie o degradare și o alterare a revoltei, care nu întîrzie însă de a-și restabili empireul purității în mijlocul impurității revoluționare. Autorul *Omului revoltat* imaginează chiar un mecanism al degradării și uzurii procesului revoluționar, din care se ridică victorioasă revolta, un moment negată în existența ei absolută.

Între revoltă și revoluție, prin urmare, nu se poate constata un progres, ci un regres. Revoluționarul nu se poate salva din dilema acestei involuții decît redevenind un revoltat, opunîndu-se revoluției pe care a sprijinit-o. Camus este, în acest mod, împotriva opiniei unei părți a existențialiștilor francezi (respectiv J.-P. Sartre și Simone de Beauvoir), pentru care singurul progres uman real ce poate fi înregistrat este de la revoltă la revoluție. Izbucnirea revoltată care absentează de la un astfel de drum inevitabil se degradează și piere, revolta care refuză să se transforme în mișcare revoluționară se neagă pe ea însăși. În virtutea unei asemenea meditații, cît se poate de adevărată, extrasă din substanța intimă a realității istorice contemporane, Sartre opinează pentru lupta alături de singura mișcare revoluționară autentică a epocii noastre, și anume comunismul. Opus gîndirii filozofice a marxismului, ca și Camus de altfel, Sartre este evident cu mult mai evoluat în rezoluția meditației sale, hotărînd militarea deschisă pentru obiective politice care determină însăși necesitatea de a exista a comunismului.

Pentru Camus corelația dintre revoltă și revoluție este dominată de o contradicție tragică. „Nu este bine definită

[1] *Carnets II*, pp. 160—161.

(această contradicție, n.n.) atunci cînd se spune, așa cum fac existențialiștii noștri (supuși și ei, pentru moment, istorismului și contradicțiilor sale), că există un progres de la revoltă la revoluție și că revoltatul nu e revoluționar. Contradicția este, în realitate, cu mult mai acută. Revoluționarul e în același timp revoltat sau nu mai este revoluționar, ci politist și funcționar care se întoarce împotriva revoltei. Dar dacă este revoltat, el termină prin a se ridica împotriva revoluției."[1]

În mod evident judecata lui Camus este solicitată de absoluturi și de substanța lor metafizică, în loc de a fi ghidată de spiritul clar al realităților sociale. Revoluția este privită ca o ipostază a absolutului și a negării, în loc să fie considerată prin prisma modalității istorice. Revoluția este o noțiune relativă și corelativă.

Socialismul, împotriva căruia Camus se dezlănțuie patetic, deși tot atît de patetic se declarase partizan al unicei speranțe, care nu poate fi decît socialismul, este doar un intermediu istoric între capitalism și comunism, prin urmare o cristalizare a unui moment revoluționar, care nu poate fi gîndit sub raportul perfecțiunii, ci numai sub acela al perfectibilității. Prin urmare, revoltatul devenit revoluționar are ca misiune fundamentală progresul însuși, perfecționarea continuă a revoluției socialiste, socialismul fiind numai perfectibil și cîtuși de puțin perfecțiunea, în sensul unui absolut. Revoltatul, ca atare, nu este pus în situația de a se ridica împotriva revoluției, decît negînd revolta care l-a adus în situația de revoluționar. Opera sa fundamentală nu este de negare a revoluției, ci perfecționarea ei continuă. Dar aceasta presupune o luptă, ceea ce de fapt neagă Camus, revoltatul pentru el fiind un stoic și resemnat Sisif. Contradicția, prin urmare, nu este între revoltă și revoluție, ci numai în gîndirea supusă ambiguităților a lui Camus.

Modalitatea existențială impune anume tipare meditației filozofice, inevitabile dacă ne gîndim că în com-

[1] *Pl. II*, pp. 650—651.

petiția dintre clase sociale filozofia este obligată să ia o atitudine, chiar atunci cînd, în cazul filozofiilor trădînd influența gîndirii burgheze, marea virtute este privită prin prisma așa-zisei neangajări și perfecte neutralități. Alături de Camus, și în urma sa sub raport cronologic, un alt reprezentant al gîndirii existențiale (fost membru al grupării „Les Temps Modernes" a lui Sartre) susține idei similare *Omului revoltat*. Este vorba de M. Merleau-Ponty și de lucrarea *Les aventures de la dialectique*, în care reapare tema contradicției fundamentale dintre revoltă și revoluție, regresul pe care în mod inevitabil l-ar înregistra orice revoluție în trecerea ei de la mișcarea de revoltă la un regim revoluționar. Merleau-Ponty notează astfel că „revoluțiile sînt juste ca mișcări și false ca regimuri."[1]

Revoluția este revolta degenerată „O mișcare istorică, avînd un rezultat pozitiv care se încheie cu un regim sau altul, nu mai este o mișcare, deoarece, înfăptuindu-se, ea se trădează pe sine însăși și se *denaturează*." Fără dubiu, Merleau-Ponty pune în acest caz problema utilității revoluției și oferă concluzia sa decît revoluții care să constituie revolte sclerozate, moarte și negate, mai bine *revizuiri* ale situației politico-economice existente, întreprinse în absența oricărei zguduiri „Se mai pune încă o întrebare, scrie autorul *Aventurilor dialecticii*: nu are mai mult viitor un regim care nu presupune o transformare radicală a istoriei, ci vrea doar s-o schimbe și nu este oare acesta regimul către care trebuie să năzuim, în loc să intrăm în iureșul revoluției ?" Răspunsul său, evident, este afirmativ. Vom putea vedea că și Camus, fără a pune o astfel de întrebare indiscretă, pentru că dezvăluie limpede substanța politică a gîndirii aceluia care o formulează, ajunge la un răspuns similar.

Noblețea stilistică a *Omului revoltat*, patetismul gîndirii, mesianismul expresiei nu pot ascunde finalitatea

[1] M. Merleau-Ponty, *Les aventures de la dialectique*, Gallimard, 1956, p. 279.

însăşi a lucrării, şi anume repulsia şi teama lui Camus faţă de revoluţie. Problema fascismului *Omul revoltat* o soluţionează fără dificultăţi. Fascismul nici nu a constituit o revoluţie, ci o mistică a puterii şi omul modern nu poate simţi decît un imens refuz faţă de o astfel de gîndire politică trădînd primitivitate şi bestialitate.

Dar socialismul implică o revoluţie autentică. Socialismul constituie marea speranţă a unei bune părţi a umanităţii contemporane. În plus, el este solid ancorat în istorie şi a devenit realizare concretă pe o parte impresionantă a globului. Socialismul constituie, ca atare, o faţă a istoriei care nu mai poate fi ignorată. Lucrurile se complică, în cazul lui Camus, prin faptul că, în universul său interior, setea sa de dreptate, de echitate, de viaţă autentică pentru cei ce muncesc sînt aliate cuvîntului de socialism, care are pentru el o rezonanţă magică şi o realitate crispantă în acelaşi timp. El este fiul unor proletari, a trăit existenţa lor amară. Înainte de a cunoaşte marxismul a învăţat ce este mizeria pe propria lui piele, şi repetă acest enunţ în maniera unei ascendenţe nobiliare. Camus simte instinctiv că originea sa proletară, în contextul ascensiunii sale strălucitoare, conferă un surplus de stimă, de consideraţie sau de pură curiozitate faţă de opera şi de propria sa persoană. De ce în faţa socialismului contemporan Camus se simte crispat şi temător ? A nu răspunde la această întrebare înseamnă să eludezi probleme de o mare seriozitate ale mişcării muncitoreşti în lumea de astăzi. A fi marxist înseamnă, în primul rînd, a nu eluda nimic. Totul trebuie explicat şi trebuie răspuns deschis, cu onestitate fundamentală, oricărei întrebări pe care istoria şi oamenii o ridică. Este extrem de uşor de a face din Camus un adversar al socialismului. *Omul revoltat* oferă argumente copioase. Este tot atît de simplu de a vorbi de „îmburghezirea" sa, pentru că soluţiile întrevăzute de către Camus la drama gîndirii, pe care el o trăieşte cu acuitate, sînt conservatoare, prin urmare de esenţă burgheză, dar este mai greu de a reface drumul intelectual al acestui

descendent de proletari, fost membru al partidului comunist, și de a explica foarte clar impudica întrebare pe care o ridică ostilitatea sa față de revoluție și față de comunism. Nu înseamnă aceasta cîtuși de puțin de a lua apărarea lui Camus. Poziția sa ideologică, după cum vom vedea, nu poate fi apărată din punctul de vedere al unei gîndiri avansate, dar este vorba de a nu urma exemplul lui Camus și de a nu practica eliziunea ca modalitate filozofică.

Drama gîndirii sociale pe care o trăiește Camus stă sub semnul creației dostoievskiene. În mijlocul meditațiilor sale asupra destinului social și a soluțiilor pe care le propune socialismul, răsare umbra malefică a disperatului Șigalev, utopistul, creatorul de sisteme sociale radicale, în care soluțiile contrazic premisele. „M-am încurcat în propriile mele date, declară Șigalev, și concluzia mea se găsește în contradicție directă cu ideea fundamentală a sistemului. Plecînd de la libertatea nelimitată, nu fac decît să ajung la despotismul nelimitat. Adaug la aceasta faptul că, totuși, nu poate exista altă soluție a problemei sociale decît aceea pe care o propun eu." Iar „profesorul șchiop" lămurește conjuraților din *Demonii* în ce constă *„șigalevismul"*. „Pentru a rezolva definitiv problema socială, el (Șigalev, n.n.) propune divizarea umanității în două părți inegale. O zecime va obține libertatea absolută și o autoritate nelimitată asupra celorlalte nouă zecimi, care vor trebui să-și piardă personalitatea și să devină un fel de turmă menținuți într-o supunere fără margini, vor putea atinge, trecînd printr-o serie de transformări, starea de inocență primitivă, ceva în genul Paradisului primitiv, fiind în același timp siliți să muncească."

Asistența, revoltată în fața acestei teorii monstruoase, protestează. La care Șigalev, obstinat, răspunde sub imperiul iluminării lui malefice „Ceea ce vă propun este paradisul, paradisul terestru și, în afara acestuia, altul nu poate exista."[1]

[1] Dostoievski, *Les démons*, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 425—427.

Imaginea lui Șigalev se suprapune obsedant, pentru Camus, peste Edenul construit de el însuși în jurul ideilor și idealului socialist. *Omul revoltat*, să nu uităm, este scris în jurul anului 1951, epocă culminantă a manifestărilor cultului personalității. În interiorul socialismului, care-și exercită marea sa atracție în primul rînd prin caracterul desăvîrșit democratic al cerințelor sale, Camus întrezărește proiectarea umbrei tenebroase a lui Șigalev. În manifestările cultului personalității el vede transformarea îngrozitoare a socialismului — constituind unica sa speranță, sub raportul viziunii sociale — în șigalevism. *Omul revoltat* își are punctul de plecare și în acest fenomen și a-l eluda nu constituie un serviciu pentru nimeni și în primul rînd pentru ideile revoluționare ale socialismului. Lucrarea lui Camus reprezintă o manifestare critică deschisă, dură, împotriva fenomenelor, dezastruoase pentru gîndirea marxistă și pentru socialism, ale cultului personalității. „Socialismul cezarian", cum numește Camus degenerescența gîndirii revoluționare, reprezintă o certă primejdie atît pentru destinul socialismului, cît și pentru umanitate.

Ceea ce poate fi reproșat lui Camus — din nefericire obiecția nu mai poate fi făcută decît postum — este faptul de a fi identificat întregul socialism contemporan, întreaga mișcare comunistă internațională cu manifestările cultului personalității, trădînd propria sa intuiție cu privire la un fenomen mai adînc, care se petrece în această vastă mișcare a lumii moderne și care este net opus „socialismului cezarian" sau șigalevismului. „Există fără îndoială, notează Camus în *Omul revoltat*, în Rusia de astăzi și chiar în comunismul ei un adevăr care neagă ideologia stalinianã. Dar acest adevăr își are logica sa, care trebuie izolată și pusă în frunte, dacă se dorește ca spiritul revoluționar să fie salvat în cele din urmă de decăderea sa definitivă."[1]

[1] *Pl. II*, p. 637.

Dacă ar fi urmat sensul oferit de o astfel de bună intuiție, *Omul revoltat* ar fi fost ferit de pătrunderea sloganurilor anticomunismului contemporan în interiorul unei gîndiri cu certe calități.

Care sînt — în linii generale — obiecțiile lui Camus față de „socialismul cezarian"? În primul rînd faptul de a fi eliberat mari colectivități umane, dar de a nu fi oferit individului toată libertatea. Ideea se bazează pe o contradicție în termeni, pentru că nu poate fi imaginată o *libertate colectivă* fără o pătrundere cît de cît a acestei libertăți în masa eliberată, pînă la celula socială care este individul. În al doilea rînd, individul își poate aroga două feluri de libertăți aceea de a construi socialismul și aceea de a împiedica această construcție sau de a participa la acțiunea ostilă de demoliție. Dacă burgheziei și capitalismului îi este acordat dreptul de a-și apăra instituțiile împotriva acțiunilor revoluționare, de ce i-ar fi respins socialismului dreptul de a-și apăra construcția și instituțiile sale împotriva mișcărilor contrarevoluționare, chiar dacă împrejurarea ar însemna un atentat la „libertatea individului" ?

Camus nu neagă importanța momentului istoric crucial al Revoluției din Octombrie, dar obiectează cu privire la transformarea mișcării revoluționare într-o instituție militară, ceea ce înseamnă — după el — o părăsire a idealurilor de libertate în favoarea tendințelor cezariene. De aici deducția unui recul al întregii mișcări revoluționare mondiale, supusă acestei militarizări și „cezarizări", am spune, utilizînd în extrem terminologia camusiană. „Marele eveniment al secolului XX a fost părăsirea valorilor de libertate de către mișcarea revoluționară, reculul progresiv al socialismului libertății în fața socialismului cezarian și militar. Din acest moment, o anume speranță a dispărut din lume, o singurătate a început pentru fiecare din oamenii liberi."

Argumentul lui Camus păcătuiește față de istoria reală, *trăită*, a ultimelor decenii și de logica simplă, existențială am putea spune, a omului de rînd. Revoluția munci-

torească s-a înarmat în momentul în care burghezia europeană a ridicat armele împotriva ei. Victoria mișcării revoluționare a fost hotărîtă pe un cîmp de luptă, în care mișunau armatele contrarevoluționare a cîtorva state europene. Aceasta după ce revoluția își validase dorința de pace și repulsia față de violențe inutile în octombrie 1917. Camus face elogiul unei revoluții serafice, inexistente practic, sau, dacă ipotetic ar fi existat cîndva, astăzi răposată prin obstinația în serafism și ca atare cu totul inutilă. *Socialismul militar*, hulit în *Omul revoltat* (de ce nu folosește Camus termenul de *poporul înarmat*, cu mult mai potrivit realității respective ?) a înfrînt fascismul. Fără existența acestei armate a Revoluției, umanitatea de astăzi ar fi fost epurată de cîteva zeci de milioane de ființe iar restul, în viață, ar fi dus o existență de sclavi ai *Herrenvolk*-ului, potrivit reveriei șigalevismului, atît de urîtă, și pe drept, de către Camus. Ceea ce autorul *Omului revoltat* nu a înțeles este faptul că nu poți legitima, în numele libertății abstracte, dispariția însăși a libertății, ca realitate concretă a lumii contemporane.[1]

[1] În ceea ce privește repulsia manifestată de Camus în 1951 față de *socialismul militar*, adică înarmat, ea diferă net de îndemnurile din 1944 pentru o înarmare a poporului muncitor împotriva adversarilor săi periculoși, „Ce este o insurecție? se întreba Camus. Este poporul înarmat. Ce este poporul ? Este acea parte a națiunii care niciodată nu dorește să fie îngenuncheată. O națiune are valoarea poporului său și dacă vreodată am fost tentați să avem îndoieli cu privire la patria noastră, imaginea fiilor ei răsculați, cu pumnii încărcați de arme, ne pătrunde de certitudinea tulburătoare că această națiune este egală celor mai înalte destine și că va fi capabilă să-și cucerească renașterea și libertățile." (*Pl. II*, p. 1521).

Cu privire la represiunea adversarilor, inevitabilă într-un proces revoluționar, opiniile lui Camus erau, de asemenea, în 1944, la antipodul acelora din 1951. Este cunoscută polemica sa cu François Mauriac în problema pedepsirii exemplare a criminalilor de război. Pledoariei pentru indulgență a romancierului catolic, Camus îi răspundea „Un creștin ar putea găsi că dreptatea umană poate fi oricînd înlocuită cu justiția divină și că, în consecință, indulgența este preferabilă. Dar îl rog pe domnul Mauriac să înțeleagă conflictul în care se află acei oameni care ignoră sentința divină și care păstrează totuși încrederea în om

O altă obiecție formulată de Camus împotriva revoluției și implicit a socialismului este suita de violențe și de crime ale unei stări de lucruri revoluționare. Păcatul originar al revoluției ar fi culpabilitatea lui Cain. Lumea contemporană este urmașa nu a lui Prometeu, ci a asasinului lui Abel.

Obiecția este veche de cînd socialismul și revoluția. Spiritele conservatoare au căutat întotdeauna să anihileze atracția exercitată de către socialism asupra mulțimilor, vînturînd sperietoarea violenței, a opresiunii și amenințarea dispariției individului în holocaustul desfășurării revoluționare.

Camus introduce, în această privință, o exigență nouă, însă cu totul contradictorie față de protestul său împotriva nihilismului și a crimei. Plecînd de la *echivalenta* stoică, el caută să fundamenteze etica revoltei metafizice pe schimbul existențelor, utilizînd o formulare care aparține marchizului de Sade: „Acela care ucide trebuie să plătească aceasta cu propria lui viață." Transcriind aforismul, Camus adaugă: „După cum se vede, Sade este mai moral decît contemporanii noștri".[1] O bună parte din *Omul revoltat* este ocupată cu această etică a echivalențelor, căreia i se caută ascendențe și filiații. Ele sînt aflate paradoxal, în iureșul răscoalelor, al jacqueriilor și „în formele cele mai pure ale spiritului revoluționar, terorismul rus din 1905, de exemplu."

și speranța măreției sale. Ei nu au altceva de făcut decît să tacă pentru totdeauna sau să se îndrepte către justiția oamenilor. Fără îndoială, dilema aceasta nu se poate desfășura fără sfîșieri. Dar în fața a patru ani de dureri colective, urmînd unui sfert de veac de mediocritate, îndoiala nu mai e posibilă. Și ne-am asumat răspunderea justiției umane, cu teribilele ei imperfecțiuni, avînd numai grija unei corectări, printr-o onestitate menținută cu disperare. N-am cerut niciodată represiunea oarbă și convulsivă. Detestăm arbitrariul și prostia criminală, vrem ca Franța să-și păstreze puritatea mîinilor. Dar pentru aceasta dorim o justiție promptă și limitată în timp; represiunea imediată a crimelor evidente și pe urmă, pentru că nimic nu se poate face fără mediocritate, propunem instalarea unei uitări raționale a erorilor pe care atîția francezi le-au comis, totuși." (*Ibid.*, p. 1537.)

[1] *Ibid.*, p. 451.

Camus conferă terorismului rus un spațiu enorm, căutînd să impună, prin adîncimea studiului asupra fenomenului istoric respectiv și prin exaltarea personalităților lui, teoria „vieții în schimbul altei vieți" ca singura compatibilă cu gîndirea modernă. Credința sa în eficiența acestei doctrine este atît de adîncă, încît va dedica problemei o creație dramatică, piesa *Les Justes (Cei drepți)*, salvată din fatalul eșec al gîndirii sociale de la care pornește prin forța de proiectare a unei întregi sensibilități, atît de specifică dramaturgiei camusiene.

Prin urmare, violenței, presupusă de proporții uriașe, a revoluției, *Omul revoltat* îi opune violența limitată, prin principiul echivalenței, a terorismului. Dar substituirea se face în absența totală a unei minime reflecții asupra eficacităților sau consecințelor celor două modalități de exercitare a violenței. Terorismul, cu toată noblețea aparentă a sacrificiului unei existențe în schimbul celei suprimate (și nu întotdeauna acest sacrificiu este voluntar, pentru a fi cu adevărat nobil), nu a modificat cu nimic structura țarismului rus și a regimului său de opresiune. Terorismul s-a condamnat singur în fața istoriei prin ineficacitatea sa, prin izolarea conștientă de mase, la care a recurs în virtutea concepției aristocratice a eroilor, opuși vulgului incapabil de fapte decisive. Regimul țarist s-a prăbușit numai în urma acțiunii revoluționare a comuniștilor. A deplînge dispariția terorismului, caracteristic etapei celei mai dure a dictaturii țarilor, înseamnă întrucîtva a deplînge unul din cele mai triste regimuri sociale înregistrate de istoria ultimelor două secole.

Eronată este viziunea lui Camus cu privire la păcatul originar al revoluției crima. Într-o lucrare analizînd tocmai problematica violenței în lumea modernă, *Humanisme et terreur (Umanism și teroare)*, a lui M. Merleau-Ponty (1947), analistul de atitudine existențialistă, combătînd agitațiile anticomuniste, atrage atenția asupra faptului că „toate revoluțiile reunite nu au vărsat, la un loc, atîta sînge cît imperiile." Violența conservatorismului dezlăn-

țuit în apărarea intereselor sale este marcată de cifre avînd nu numai realitate stringentă, dar și valoare simbolică. Pentru șaptezeci de ostatici, suprimați de Comuna din Paris, Versailles-ul a masacrat șaptezeci de mii de comunarzi ! Cifra trebuie reamintită pentru că printre *revoluțiile pure*, regretate de Camus, Comuna din Paris figurează la loc de cinste.

Mișcării revoluționare Camus îi opune *revolta pură*. Ea este figurată de către studenții francezi din 1830, decembriștii ruși, comunarzii Parisului și, în gradul cel mai înalt, de teroriștii ruși. Aceste ipostaze apar ca „încarnările cele mai pure ale unei revolte, mai întîi solitară și care caută, prin sacrificii, drumul unei reuniuni".

Concepția lui Camus despre revoltă își trădează rezonanțe mistice în exaltarea terorismului rus „Kaliaev, Voinarovski și ceilalți cred în echivalența existențelor. Ei nu așază, prin urmare, nici o idee deasupra vieții umane, deși ucid pentru o idee. În modul cel mai precis, ei trăiesc la înălțimea ideii. Ei o justifică, încarnînd-o pînă la moarte. Sîntem încă în fața unei concepții, dacă nu religioase, cel puțin metafizice a revoltei."[1]

Cu privirea fixată obsesiv numai asupra falsei probleme a asasinatului (dintr-un epifenomen se face o esență), Camus va cădea într-o contradicție implacabilă, cu neputință de rezolvat pentru el. „Oamenii de felul meu ar dori o lume, în care — nu spunem să nu se mai ucidă (nu sîntem atît de nebuni !), dar în care asasinatul să nu fie legitimat. Fără îndoială în acest mod ne situăm în utopie și contradicție. Pentru că trăim efectiv într-o lume în care asasinatul este legitimat și, dacă nu dorim acest lucru, trebuie să schimbăm lumea. Dar se pare că lumea nu poate fi schimbată fără riscul uciderii. Asasinatul ne trimite, prin urmare, la asasinat și vom continua astfel să trăim în teroare, fie că o acceptăm cu resemnare, fie că voim să o suprimăm, prin mijloace care îi vor substitui o altă teroare..."

[1] *Ibid.*, p. 576.

Mitul lui Sisif, în consecință, nu constituie pentru Camus o imagine simbolică mai bună decît alta, ci o condiție structurală a gîndirii sale filozofice.

Eșecul *Omului revoltat,* sub raportul speculațiilor istorice, sociologice, politice, devine evident prin prisma soluțiilor practice indicate de către autor. Camus se aventurează în premise politico-sociale care dezvăluie fără dubiu, în acest revoltat metafizic, un conservator ireductibil. Punctul de plecare al investigației era revolta; stația terminus a cercetării este măsura, echilibrul, conservarea instituțiilor inechității și crimei, atît de mult regretate și criticate de către filozof. Se petrece, în această zonă a meditațiilor lui Camus, un fenomen tipic gîndirii existențiale, și anume căutarea unui răspuns la problemele ridicate de prezent, în zonele cele mai depărtate cu putință ale trecutului. Este vorba de ideea *Ursprung*-ului, formulată de către Jaspers, pe baza unor tendințe marcate, existente în gîndirea lui Kierkegaard și în perfectă concordanță cu un sens clar aflător la Heidegger și reapărînd într-o formă extrem de accentuată la Camus. După Jaspers, existența este alcătuită din două direcții contradictorii, completîndu-se între ele. Una este existența ca *posibilitate,* cealalată este reîntoarcerea permanentă, în esență, către trecut, către obîrșii și structuri primare. Problema *originarului* constituie una din preocupările mari ale gîndirii existențiale, existențialismul trădîndu-și prin aceasta afinități extrem de puternice cu gîndirea romantică. S-ar putea spune că romantismul, dispărut la nivelul structurilor artei, a supraviețuit propriei sale dispariții, infuzîndu-se în gîndirea filozofică și perpetuîndu-se, astfel în secolul nostru prin intermediul existențialismului.

Problema originilor, a stărilor primare, creează în meditația lui Kierkegaard un extaz al gîndirii. „Într-un mod general, scrie el în 1835, orice dezvoltare autentică este o întoarcere îndărăt, care ne face să ne îndreptăm către originile noastre." Preocuparea chinuitoare pentru filozoful danez era de a urca înspre obîrșiile religiei

creştine şi de a găsi modalitatea creştinismului aşa cum s-a manifestat primordial, în gîndirea şi sensibilitatea lui Christos. Actul credinţei devenea astfel nu o inserţie în contemporaneitate, ci o evadare în timpuri demult apuse, pentru a putea realiza o simultaneitate cu epoca însăşi a naşterii gîndirii creştine.

Heidegger, ateu, sau cel puţin antideist, gîndeşte obîrşiile sub perspectiva meditaţiei şi fiorului filozofic al primilor gînditori ai antichităţii greceşti.

Camus este şi el obsedat de problema gîndirii originare, a izvoarelor meditative, şi, pe urmele lui Heidegger, opţiunea sa este îndreptată către civilizaţia elină. Cultul elenismului este atît de extins, încît alcătuieşte un centru de rotaţie pentru gîndirea şi creaţia sa. Din punct de vedere estetic, cum vom putea vedea în pagini ulterioare, el este un clasicizant în spirit elenic. Filozofic, meditaţia sa este infuzată de spiritul stoic, aşa cum s-a văzut.

Dar Camus este viu interesat de obîrşii în direcţii extrem de variate. Astfel, deşi ateu declarat şi militant, el acceptă dogma creştinismului, dar numai sub aspectul gîndirii cathare (a răsculaţilor albigenzi).

În ceea ce priveşte socialismul, respingînd aspectele şi ideile socialismului contemporan, marxist-leninist, Camus se îndreaptă în acelaşi timp către izvoarele nemarxiste ale socialismului. De aici interesul său pentru Comuna din Paris, pentru bakuninism, entuziasmul nelimitat faţă de gîndirea şi acţiunile socialiştilor-revoluţionari ruşi, afecţiunea pe care o poartă anarho-sindicalismului spaniol şi francez. Căutînd rezolvarea problemelor pe care investigaţia sa le atinge, Camus propune adoptarea poziţiei „sindicalismului revoluţionar", singura acceptabilă după el şi singura în stare să ofere o soluţionare impasurilor în care se află munca şi lumea muncitorilor. Trebuie adăugat că, în pofida titulaturii solemne pe care o poartă, această specie a sindicalismului occidental reprezintă o tendinţă net apolitică, reducînd lupta muncitorească la un spirit de confraternitate, propriu uto-

piilor, și limitînd-o numai la cerințe strict economice, cu refuzul oricărei angajări politice.

În anii în care elaborează *Omul revoltat*, Camus descoperă universul mistic al Simonei Weil, teoreticiana modernă a sindicalismului revoluționar, acceptat atît de cercurile catolice, cît și de adversarii marxismului în general. Simone Weil, a cărei operă, publicată în cea mai mare parte postum, cunoaște în momentul de față o glorie nemăsurată, a fost o vizionară, în al cărei utopism a pătruns o enormă cantitate de substanță religioasă. Camus a fost editorul unei părți a lucrărilor sale, printre care și *Opresiune și libertate*, unul din textele fundamentale pentru înțelegerea doctrinară a „Societății libere", în viziunea acomodată spiritului contemporan a unei noi „Cetăți a Soarelui". Autorul *Omului revoltat* a fost atît de entuziasmat de utopia modernă a Simonei Weil, încît o recomandă publicului cititor într-o notă editorială în care scrie că „De la Marx încoace... gîndirea politică și socială nu a produs în Occident nimic mai pătrunzător și mai profetic".

Perspectiva istorică și politică a acestui *sindicalism revoluționar*, în accepțiunea lui Camus, este extrem de puțin îmbietoare. Modelul concret pe care îl oferă este al unui conservatorism creat de condiții istorice cît se poate de precise. Este vorba de societățile scandinave în care : „sindicalismul cel mai fecund se conciliază cu monarhia constituțională și realizează aproximația unei societăți drepte". [1], [2]

Simbolul zeiței Nemesis, din al cărei mit Camus intenționa să-și extragă substanța unei viitoare meditații filozofice, a devenit pentru el într-o astfel de proporție

[1] *Ibid.*, p. 701.

[2] În 1944, Camus nu era atras atît de categoric către modelul democrațiilor scandinave, viziunea sa acceptînd, în acel moment, calități limitate de vicii destul de semnificative. „Singure democrațiile scandinave sînt mai apropiate de concilierea necesară (între justiție și libertate, n.n.). Dar exemplul lor nu este cu totul concludent din pricina izolării lor relative și a cadrului limitat în care este operată experiența pe care ele o întreprind." (*Ibid.*, p. 1528.)

o imagine numai a *măsurii* și a echilibrului elenic, încît latura răzbunării este eclipsată.

Idealul său social, cît se poate de domestic, devine reformismul (de aici și preferința sa pentru țările scandinave și anglo-saxone, în ceea ce privește structura socială și tendințele politice dominante).

Într-o notă a însemnărilor intime, Camus înscrie această preferință, plecînd de la ineficacitatea — pentru el — a revoluției sociale „Trebuie, prin urmare, să declari că nu ești revoluționar, ci, cu mult mai modest, reformist. Un reformism intransigent. În fine, și cîntărind lucrurile *foarte bine*, îți poți spune un revoltat." [1]

Omul revoltat constituie, ca atare, un mare impas al gîndirii camusiene. Rezultatele meditației întreprinse îi sterilizează sensibilitatea, îl fac indiferent față de stări de lucruri cărora altădată le dăruise tot entuziasmul său atît de contagios și de stenic. Este mai mult decît stranie (dar în perfectă concordanță cu gîndirea filozofică din *Omul revoltat)* atitudinea sa față de revoluția algeriană. Ca algerian, ca militant împotriva opresiunii coloniale, ca participant la viața mizeră a mulțimilor muncitoare din fosta colonie franceză, toată lumea se aștepta ca autorul *Ciumei* să fie de partea poporului algerian înarmat, luptînd cu disperare pentru apărarea libertății sale. Camus manifestă abulie. Se pare că din conștiința sa a dispărut Algerul mirific, al lumii chinuite, căruia i-a dedicat atîtea pagini cu neputință de uitat. Singurul lucru pe care poate să-l exprime și să-l repete aproape mecanic este invitația făcută beligeranților de a lupta împotriva violenței, de a se abține de la omucidere. Dar colonialismul este, în chiar esența lui, violență împotriva persoanei umane, și lucrul fusese arătat magistral de către Camus în răsunătoarele sale reportaje din Kabylia. Cum poți combate violența, în sine absolută, cu non-violență? Camus se reîntorcea la dilema expusă cu privire la conștiința omului revoltat. Această dilemă, ca expresie a unei obnubilări personale,

[1] *Carnets II*, p. 271.

își are semnificația ei restrînsă, dar aplicată la soarta unui popor întreg devine renunțare la cele mai elementare principii umanitare, în numele unui așa-zis umanitarism vag și pernicios. De fapt, Camus iubise cu pasiune o Algerie franceză și privea cu crispare la transformarea pămîntului său natal într-o patrie proprie a algerienilor. Înălțimile pure ale metafizicii revoltatului îl făceau să se prăbușească într-o genună a gîndirii sociale și politice. Decăderea era inevitabilă. Ca o cristalizare a unor frămîntări și dubii personale extrem de dureroase, Camus scrie *Căderea,* ultimul său act creator de proporții, un fel de testament al derutei și deznădejdii solitarului. Din soarele algerian creatorul coboară în ceturile nordului și de la inocența și revolta dureroasă a lui Meursault în fața morții inevitabile, impusă de o lume ipocrită, ajunge la figura demoniacă, sarcastică, cristalizare a unei ironii și ricanări a disoluției, pe care o poartă cu dezinvoltură „judecătorul-penitent", Clamence, „profetul vid al unor timpuri mediocre", cum se definește singur cu un surîs cinic. Opera lui Camus urmează, de la *Străinul* și *Mitul lui Sisif,* un drum indiscutabil ascendent, pînă la *Ciuma,* dar după aceasta începe un declin făcut sensibil de acest ultim roman, *La Chute,* creat în zona meditativă a *Omului revoltat,* eșec dramatic al unei inteligențe remarcabile a Franței contemporane.

Omul revoltat a constituit unul din momentele de acută tensiune în viața intelectuală a Franței. Lucrarea a fost glorificată de unii, total respinsă de alții. S-a spus că *Omul revoltat* a întrunit sufragiile unanime ale dreptei și s-a făcut din aceasta un semn al evoluției politice a lui Camus. Adevărul este că dreapta franceză nu a privit niciînd cu simpatie gîndirea sau creația lui Camus, nici chiar atunci cînd autorul *Ciumei,* prin contradicțiile profunde ale gîndirii sale politice, mai ales, îi servea argumente împotriva mișcării de stînga. În momentul Premiului Nobel, Kleber Haedens, reprezentant al dreptei intelectuale, refuza public să celebreze opera

„omului cu o bună conștiință între dinți, campionul imaculat al cauzelor drepte, adversarul doct al pedepsei cu moartea". [1]

Însă opoziția cea mai fermă, înregistrată istoricește, și care a impresionat profund opinia publică, a fost aceea a cercului existențialist din jurul revistei *Les Temps Modernes*, de sub conducerea lui Sartre. Polemica dintre Camus, Francis Jeanson și Jean-Paul Sartre, în paginile publicației acestuia din urmă, a fost urmărită cu un viu interes de întreaga lume intelectuală, schimbul de opinii, de o violență indiscutabilă, constituind un simptom revelator al radicalizării politice a conștiințelor scriitoricești. S-a vorbit cu acest prilej de un „divorț" între cele două forțe reprezentative ale familiei existențialiste. Din punct de vedere filozofic, un unison între Sartre și Camus nu a existat niciodată, cum s-a putut vedea din paginile precedente. Din punct de vedere politic însă, s-a format de-a lungul anilor o amiciție indiscutabilă între cei doi creatori de valoare ai Franței contemporane. Sartre a luat parte la campaniile politice ale ziarului *Combat*, din momentul apariției sale legale, sub conducerea lui Camus, iar acesta din urmă a gravitat în sfera sporadicului *Rassemblement Démocratique et Révolutionnaire*, creat din inițiativa lui Sartre. Amiciția dintre Camus și Sartre, cauzele lente, insidioase, de natură politică, în primul rînd, care au dus la polemica dintre cei doi, sînt cuprinse, la modul romanesc, în *Les Mandarins*, atît de captivantul document memorialistic al Simonei de Beauvoir, dăruit sub forma epicului obiectiv.

Cel care a declanșat disputa a fost Francis Jeanson, membru al grupului *Les Temps Modernes*, fost luptător în Rezistență, care supune *Omul revoltat*, la apariție, unui masacru sistematic, în numele principiilor stîngii franceze. Argumentele lui Jeanson sînt cît se poate de serioase și anihilarea lor (încercată, de altfel, de către Camus) e practic imposibilă, în esența ideilor formulate. Ceea ce face totuși din studiul lui Jeanson un atac ne-

[1] v. R. M. Albérès, în *Camus*, ed. Hachette, 1964, p. 228.

drept, dincolo de justețea principiilor, este respingerea întregii creații camusiene, pornind de la viciile de gîndire ale eseului său politico-filozofic. Din acest holocaust supraviețuiește doar *Străinul* (roman salutat la apariție, cu un mare entuziasm, de către Sartre).

Care sînt obiecțiile lui Jeanson? Autorul studiului *Albert Camus sau sufletul revoltat* [1] atrage atenția asupra tendințelor manicheice, reale de altfel, ale *Omului revoltat,* cu privire la fenomenele istorice și la istoria însăși, privită ca un absolut. Tot ce este plasat în istorie stă sub semnul *Răului, Binele* fiind în afară de istorie. Consecința firească a acestui manicheism este respingerea istoriei, socotirea ei drept impură și malefică, într-un fel depozitară a tot ce este josnic în om și în colectivitate, de la ipocrizie la crimă. Revolta lui Camus, sublinia Jeanson, este în primul rînd „refuz al istoriei". Ca urmare a unei astfel de gîndiri, categorice în dogmatismul ei, revolta devine, cu toată retorica autorului în jurul inechității, împotriva violenței, crimei și terorii, o împotrivire metafizică individuală față de un absolut (istoria), iar revoluția, care de fapt nu poate fi altceva decît traducerea în acțiune a unei revolte colective (singura eficientă), constituie pentru Camus, prin caracterul ei profund istoric, o abandonare și o degradare a spiritului revoltat. Revoluția fiind acțiune concretă împotriva nedreptăților, a mizeriei umane și sociale, a terorii și violenței claselor avute împotriva poporului oprimat, devine astfel în viziunea lui Camus un „Rău", binele fiind reprezentat de către *măsură,* consimțire la starea de fapt existentă, conservarea privilegiilor nedreptății și crimei, camuflate sub titulatura de *revoltă metafizică.* Jeanson dezvolta, în asemenea considerații, o idee sartriană, cît se poate de utilă, în sensul sublinierii valorilor revoluției, împotriva ineficacității revoltei individuale.

Însă din studiul asupra lui Baudelaire, Sartre privea insul revoltat, solitar în răscularea lui primitivă, ca un

[1] *Les Temps Modernes,* VII, nr. 79, mai 1952, pp. 2070—2090.

spirit conservator, „menținînd intacte abuzurile de care suferă pentru a se putea revolta împotriva lor". Pentru Sartre, revoluționarul este individul „care dorește să schimbe lumea și o depășește în sensul viitorului, către o ordine a valorilor pe care o inventează". Mișcarea revoluționară el o intitulează „marea libertate a constructorilor". Cu luciditate, Sartre așază revoluția deasupra revoltei, pe care o vede doar ca un sentiment ineficace și coruptibil. Această concepție, învecinată cu aceea a marxismului, autorul *Ființei și Neantului* nu o afirma fără să renunțe la propriile sale puncte de vedere existențialiste, care îi conferiseră cîndva o reală glorie. Să nu uităm că aforismul care încheie *Ființa și Neantul* proclamă că „omul este o pasiune inutilă", pentru a evidenția caracterul profund nihilist al oricărei gîndiri existențiale. Dar a recunoaște deschis superioritatea gîndirii marxiste în domeniul socialului și a fi consecvent acestei recunoașteri nu i se părea lui Sartre dezonorant. În mecanismul retoricii sale contradictorii, Camus își putea permite mari elogii cu privire la marxism, dar concluziile sale practice se întorceau liniștite la adăpostul confortabil al spiritului conservator.

Răspunsul lui Camus la problemele categoric puse în discuție de către Jeanson este flancat, în același număr de revistă, de riposta lui Sartre și de o nouă replică a lui Jeanson. [1]

Scrisoarea autorului *Omului revoltat*, străbătută de bruschețe, utilizînd un ton peremptoriu, trădînd un orgoliu rănit, nu putea decît să fie învinsă de stilul epistolar, plin de vervă, de subtilitate, utilizînd ironia cu o finețe remarcabilă, al directorului revistei *Les Temps Modernes*. Sartre avea dreptatea de partea lui. Camus apăra o cauză pierdută. Mai încerca doar, în opoziția sa față de rezultatele analizei riguroase a publicației sartriene, să-și

[1] v. A. Camus, *Lettre au directeur des „Temps Modernes"*; J.-P. Sartre, *Réponse à Albert Camus*; Fr. Jeanson, *Pour tout vous dire...*, în *Les Temps Modernes* VIII, nr. 82, august 1952.

menţină titlul de om de stînga, dreptul de a critica marxismul din interiorul său. Dar lucrul era cu totul neadevărat, pentru că, în toată creaţia lui Camus, nu există pagini scrise mai „din afara" fenomenului discutat, decît acelea cu privire la mişcarea comunistă contemporană. De aici şi utilizarea, penibilă pentru o inteligenţă subtilă ca aceea a autorului *Omului revoltat*, a sloganelor la modă ale anticomunismului occidental. Rămînea, desigur, în deplinătatea intenţiilor şi a valorii ei etice şi sociale împotrivirea sa faţă de fenomenul pernicios al cultului personalităţii, dar critica acestui fenomen era şi ea diminuată sau estompată prin identificarea aspectelor unui moment al mişcării muncitoreşti, revoluţionare, cu întreaga istorie plină de glorie a acestei mişcări. Dar Camus, dominat de o afectivitate în care cuvîntul „socialism" era plin de plăcute rezonanţe, nu-şi mai dă seama de procesul pe care gîndirea sa socială îl suferă. [1]

[1] Dacă, prin manifestări publice, Camus acreditează impresia aplicării ferme a unor idei irefutabile, în forul său interior şi în relaţiile cu prietenii apropiaţi îşi exprimă nu o dată dubiul cu privire la valoarea acestei realizări, atît de disputate, care este *Omul revoltat*. Scriitorului i se impune acel sentiment *vitriolant* al îndoielii, despre care vorbeşte într-o scrisoare adresată lui René Char. Într-o corespondenţă din 1952 către un prieten, el scrie : „Am sentimentul cît se poate de net al limitelor poziţiei care este definită în *Omul revoltat* şi al neînţelegerilor pe care, cu toate precauţiile luate, această poziţie le poate incita. Este inconvenientul esenţial al unei metode care alege apriori o cauză, cu excepţia celorlalte... Adaugă, te rog, la aceasta faptul că nu am de loc impresia de a fi oferit o situare definitivă a problemei... Am schiţat numai o experienţă. Alţii, cu mult mai dotaţi decît mine, vor putea să se servească sau nu de ea, pentru o adevărată sinteză." *(Pl. II,* p. 1628).

În *Carnete* (epoca 1942—1945) există o frumoasă meditaţie, ca un marginal pascalian „Un spirit oarecum aclimatizat cu gimnastica inteligenţei ştie, pe urmele lui Pascal, că orice eroare provine din excludere. La limita înţelegerii se poate stabili, cu certitudine ştiinţifică, că există un sîmbure de adevăr în orice teorie şi că nici una din marile experienţe ale umanităţii, chiar dacă aparent sînt foarte opuse, chiar dacă se numesc Socrate şi Empedocle, Pascal şi Sade, nu este neînsemnată aprioric. Dar *împrejurarea* (s.n.) îţi impune o alegere." *(Carnets II,* p. 79.) Problema reticenţelor pe care *Omul revoltat* le ridică trebuie văzută,

Majoritatea intervențiilor, demne de a fi semnalate, atrăgeau atenția asupra disoluției spiritului camusian în *Omul revoltat*.

Gabriel Marcel, opozantul lui Camus „dinspre dreapta" în cazul *Stării de asediu*, face de astă dată observații, de natură particulară, în sensul obiecțiilor existențialismului sartrian. Fără îndoială, autorul lucrării *Oamenii împotriva umanului* nu are motive de a respinge în întregime eseul lui Camus. O serie întreagă de motive ale volumului citat (apărut în același an cu *Omul revoltat*) sînt izbitor de asemănătoare cu gîndirea camusiană (deși Camus este ateu, iar Gabriel Marcel catolic). Astfel și G. Marcel este un partizan al ideii absurdului, epoca noastră, după el, oferindu-ne „spectacolul unei adevărate coerențe în absurd" [1].

Gînditorul catolic, evident, are o sfîntă oroare față de revoluție, neexcluzînd din această afectivitate negativă Revoluția Franceză, care nu i-a inspirat niciodată, după cum mărturisește, nici admirație și nici atașament. Revoluția înseamnă o mișcare a maselor, or, pe urmele lui

---

credem, în lumina acestei meditații. Și să nu uităm cantitatea de relativ, pe care absolutul aparent al realității îl deține.

Către 1957, într-o discuție cu muncitorii sindicatului corectorilor, Camus spunea următoarele, pe un ton mai echilibrat decît în *Omul revoltat*: „În ceea ce mă privește, refuz cu hotărîre de a fi considerat ca un *îndrumător al clasei muncitoare*. Este o cinste pe care trebuie să o declin. Personal, sînt întotdeauna în incertitudine și am nevoie în permanență de a fi luminat. Este, desigur, extrem de simplu de a decide de la masa de lucru ce anume trebuie să facă salariatul. Problemele se pun însă pentru noi toți. Dacă am fost comunist, nu am fost însă niciodată marxist. Desigur, marxismul este o metodă critică împotriva mistificărilor burgheze oricînd acceptabilă, după cum poate fi acceptată orice gîndire sau doctrină fecundă. Dar să ne ferim de schema marxistă, fără a cădea, prin aceasta, într-o apologie oarecare a capitalismului. Societatea capitalistă nu mai este aceea din secolul al XIX-lea. Dar se poate spune oare, despre societatea care se califică socialistă, că mai răspunde unei definiții primordiale ?... Să păstrăm cu devotiune cuceririle uneia și celeilalte, dar să refuzăm mistificările." (*A. Albert Camus, ses amis du Livre*, Gallimard, 1962, pp. 52—53.)

[1] G. Marcel, *Les hommes contre l'humain*, ed. La Colombe, 1951, p. 11.

Ortega y Gasset, din *La rebellion de las massas,* și existențialistul catolic este de părere că masa este „o stare degradată a umanului", ineducabilă (educabil este numai individul) și periculoasă prin efectul electrizant pe care propaganda o are asupra ei. Respingînd revoluția, Gabriel Marcel respinge și istoria, într-o manieră asemănătoare aceleia din *Omul revoltat.* Cu toate acestea, și poate din această cauză, obiecțiile sale împotriva viziunii camusiene asupra revoltei sînt mai semnificative decît altele. În ceea ce privește ideea de revoltă, G. Marcel arată contradicția interioară (și pînă la urmă vacuitatea) unei astfel de noțiuni în interpretarea din *Omul revoltat* „Atunci cînd situezi revolta pe planul judecății și al cuvîntului, scrie el, pierzi din vedere esența însăși a revoltei. Revolta e un act, ea nu poate fi înțeleasă decît în măsura în care este un act. Se poate spune, într-un mod foarte general, că acest act constă întotdeauna în scuturarea unui jug și aceste cuvinte trebuie luate în semnificația lor reală, aș spune carnală." Și ceva mai departe „Revolta, pentru că este un act, e un eveniment care introduce cu el ireversibilitatea caracteristică istoriei ca atare."

De asemenea G. Marcel nu este de acord cu interpretarea manicheică a istoriei și datului extraistoric al revoltei și a ceea ce se opune esenței sale metafizice „Ar trebui să ne păzim de a vorbi despre puritate cu privire la revoltă, sau, mai exact, acest cuvînt va fi încărcat aici cu cele mai redutabile echivocuri". G. Marcel pune sub semnul dubiului însăși noțiunea de „revoltă metafizică", în jurul căreia se desfășoară meditația camusiană.

Trebuie să ne gîndim, spune el, „dacă noțiunea de revoltă metafizică este sau nu admisibilă, sau, mai precis, în ce condiții anume ar putea căpăta semnificație". [1]

Rezerve extrem de serioase, într-un spirit al stîngii, formulează Pierre-Henri Simon, care este departe de a fi

[1] G. Marcel, *L'homme révolté,* La Table Ronde, nr. 146, februarie 1960, pp. 80—94.

un militant de stînga. În mod paradoxal, subliniază romancierul și criticul literar, „apologia revoltei (din *Omul revoltat,* s.n.) trebuia să sfîrșească într-o justificare a încuviințării, opțiune pentru măsura greacă, pentru ordinea clasică, pentru reformismul politic", ceea ce, este de părere P.-H. Simon, „răpește cărții o anume consistență". În ceea ce privește opoziția dintre revoltă și revoluție, situarea celei dintîi deasupra secundei, P.-H. Simon admite că, în această privință, *Omul revoltat* are sensul „alunecării, în virtutea unei anume intemperanțe idealiste, către un anarhism sentimental, cu neputință de apărat din punct de vedere politic". Și exegetul adaugă „În teorie, cel puțin, comuniștii și sartrienii au dreptate de a situa eficacitatea revoluționară deasupra bunei conștiințe a revoltatului, dacă aceasta se mulțumește numai cu proteste și gesturi violente, dar sterile". [1] Iar Pierre de Boisdeffre, care în 1950 scria despre Camus că este „cel mai mare scriitor francez în viață, alături de Malraux", nu se poate opri de a recunoaște că *Omul revoltat* este „atît de insuficient în partea sa constructivă" [2].

Roger Quilliot, interpretul atît de atent al operei camusiene, subliniază cu privire la *Omul revoltat,* că „devine un apel la toleranță, în sensul relativului, un apel pentru acceptarea limitelor umanului ; într-un anume mod, nu este greșit să spunem, pentru a elogia faptul sau pentru a-l deplora, că *Omul revoltat* justifică reformismul în teorie" [3]. Tot Quilliot atrage atenția asupra unui element, care nu poate fi desconsiderat, subliniind ignorarea ulterioară de către Camus a consecințelor Congresului al XX-lea al P.C.U.S. (1956) : „Dar Camus era prea angajat în luptă pentru a putea măsura progresele săvîrșite (în interiorul lumii socialiste, n.n.) ; el nu a putut

[1] P.-H. Simon, *Le combat contre les mandarins,* în *Camus,* Hachette, 1964, pp. 107—128.

[2] P. de Boisdeffre, *Camus et son destin,* în *Camus,* Hachette, 1964, p. 277.

[3] *Pl. II,* p. 1629.

aprecia la valoarea sa congresul al XX-lea al Partidului Comunist rus, denunțarea cultului personalității".[1]

Pline de decizie în afirmațiile pe care le emit sînt și cîteva cercetări ale filozofilor și filologilor elveției și vest-germani. Astfel, Hendrik van Oyen din Basel, în studiul *Mesajul revoltei* (publicat în revista *Reformatio* din Schaffhouse, în iunie 1963, și republicat în *Albert Camus — configuration critique, II, Lettres Modernes*, 1963, pp. 73—89), spune cu privire la *Omul revoltat* „Ceea ce în secolul al XIX-lea s-a manifestat ca opoziție caracteristică între Proudhon și Marx, opoziție între anarhismul individualist și socialismul colectivist, se manifestă aici în aproape toate amănuntele. Camus este un nou Proudhon : ca și el, blasfemator și negator al divinității, prin exigența ideii pure, individualist declarat în revolta împotriva ideii de Stat, deci tipic anarhist, preferînd din ansamblul mișcărilor revoluționare sindicalismul și insurecția rusă din 1905, Camus, ca și Proudhon, este naturalistul și «omul de spirit» francez care se opune oricărei violențe și, de la înălțimea turnului de fildeș idealist, consideră această lume a răului ca un infern, la care nu poți participa decît afectiv, persoana sa proprie fiind la adăpost pe un pămînt liniștit."

Iar Walter Heist din Mainz, în *Echivocul politic* (publicat în *Frankfurter Hefte*, din ianuarie 1963, și republicat în *Albert Camus — configuration critique*, pp. 125—144) este de părere că în *Omul revoltat* „apare cu claritate, în tentativa de a ajunge la răspunsuri fundamentale, întreaga neputință a lui Camus în fața realității politice, care este de natură socială..." „Formulările sale, adaugă W. Heist, au caracterul unei profesiuni de credință seducătoare în termeni, nobilă prin inspirație, dar arbitrară și gratuită în ceea ce privește conținutul politic."

S-ar părea că ultima etapă evolutivă a meditației camusiene este dominată de un anacronism total, prin

[1] R. Quilliot, *La mer et les prisons*, p. 163.

conservatorismul evident al soluțiilor politice preconizate de către scriitor. Dacă ne-am opri considerațiile asupra acestui punct, am sentimentul că am nedreptăți — prin absolutizare — una din cele mai vibrante inteligențe ale acestui secol. Fără îndoială, gîndirea lui Camus este extrem de contradictorie, prin chiar esența existențială a actului său reflexiv. Teoretic el ajunge la nihilism, stația terminus a gîndirii existențiale sau existențialiste, prin respingerea tuturor structurilor sociale ale lumii contemporane, fără o înlocuire a lor, cel puțin principială, cu ceva care să le poată eventual lua locul.

Dar Camus nu s-a putut opri de a fi un contemporan prin insistența asupra uneia din cele mai acute probleme ale lumii actuale *pacea*. În mod surprinzător, aproape nimeni, în exegeza occidentală a creației sale, nu s-a oprit asupra unei idei camusiene care începe să fie validată în arena politică și socială a actualității și care permite a întrevedea cu optimism lumea viitorului. Această idee a creatorului *Ciumei* este *civilizația dialogului*, cum o numește undeva, pentru a-i oferi forța de atracție și de iradiere intelectuală a marilor utopii generoase. Dar, de astă dată, gîndirea lui Camus nu este cîtuși de puțin utopică. Punctul de plecare al considerațiilor sale asupra civilizației dialogului îl constituie una din cele mai sfîșietoare drame ale ultimului război mondial experimentarea bombei atomice americane deasupra Hiroșimei. Știrea îi dezlănțuie acel suflu al indignării nobile, atît de specific camusian „Jurnale americane, engleze și franceze se întrec în disertații elegante asupra viitorului, trecutului, inventatorilor, costului, vocației pacifice și efectelor războinice, consecințelor politice și chiar asupra caracterului independent al bombei atomice. Ne vom rezuma la o singură frază civilizația mecanică a ajuns la ultimul ei grad de sălbăticie. Va trebui, într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat, să alegem între sinuciderea colectivă sau utilizarea inteligentă a cuceririlor

științifice... Refuzăm de a deduce, dintr-o știre atît de gravă, altceva decît decizia de a pleda mai energic în favoarea unei adevărate societăți internaționale, în care marile puteri să nu aibă drepturi superioare față de națiunile mijlocii și mici, în care războiul, calamitate făcută definitivă prin simplul efect al inteligenței umane, nu va mai depinde de poftele sau doctrinele cutărui sau cutărui Stat." [1]

Față de imensul pericol al unei conflagrații atomice, întreaga speranță a lui Camus se îndreaptă către activitatea unei mișcări internaționale pentru pace. Ideea îl entuziasmează și este exprimată într-un simulacru de interviu

„— *Viitorul este destul de sumbru.*

— De ce ? Nu mai trebuie să ne temem de nimic, pentru că de acum înainte ne-am aranjat cu tot ce poate fi mai rău. Prin urmare, nu mai avem altceva de făcut decît să sperăm și să luptăm.

— *Cu cine ?*

— Pentru pace.

— *Pacifist necondiționat ?*

— Nu. Pînă la noi ordine rezistent necondiționat — împotriva tuturor nebuniilor care ne sînt propuse...

— *Ce ai ales ?*

— Sînt pentru pace. În aceasta constă optimismul meu. Dar pentru asigurarea ei trebuie făcut ceva, și lucrul va fi destul de greu. Aici rezidă pesimismul meu. În orice caz, adeziunea mea se îndreaptă numai către mișcările pentru pace care caută să se dezvolte pe plan internațional. În rîndurile lor se găsesc adevărații realiști. Și eu sînt alături de ei." [2]

Ideea păcii animă o parte a publicisticii camusiene : „Prima sarcină a vieții noastre publice este de a servi speranța valorilor, mai curînd decît certitudinea distru-

[1] *Pl. II*, pp. 291—292.

[2] *Ibid.*, pp. 382—384.

gerii, și, pentru a începe, trebuie să apărăm șansele păcii, refuzînd a da ajutor forțelor războiului, indiferent care ar fi culoarea în care ele se deghizează. Dacă pacea se instaurează, contradicția istorică în care trăim va fi depășită, fiecare adversar fecundîndu-l pe opozantul său, după cum, astăzi, fiecare îl incită pe celălalt." [1]

Pacea implică dialogul. De altfel, pentru Camus, echitatea socială și demnitatea umană nu pot fi asigurate decît în sfera dialogului. Ideea unei civilizații a dialogului apare în *Omul revoltat*. Echitatea înseamnă posibilitatea unei comunicări între oameni. Servitutea „face să domnească cea mai teribilă dintre tăceri". La fel ca și dominația sau violența, minciuna implică și ea tăcerea dezastruoasă, eliminînd posibilitatea schimbului de glasuri oneste și clare. Dramele îngrozitoare ale tăcerii, provocate de eludarea adevărului, de ascunderea identității vor fi configurate în *Greșeala* la o tensiune eschileană. „Complicitatea și comunicarea descoperite de către revoltă nu pot să viețuiască decît în dialogul liber. Fiecare echivoc, fiecare neînțelegere suscită moartea limbajul limpede, cuvîntul simplu este singurul care poate salva pe om de la o astfel de moarte... Pe scenă, ca și în viață, monologul precede moartea..."

Dialogul înseamnă democrație „Democratul este acela care admite că un adversar poate avea dreptate, care îl lasă, prin urmare, să se exprime și care acceptă să reflecteze la argumentele acestuia. Cînd anumite partide sau unii oameni sînt atît de convinși de rațiunile lor proprii, încît acceptă să închidă gura opozanților prin violență, atunci democrația încetează de a mai exista."

Una din caracteristicile secolului nostru, după Camus, este înlocuirea dialogului cu polemica, specific cu rezultante morale incalculabile „Nu există viață fără dialog. Și, în cea mai mare parte a lumii, dialogul a fost înlocuit

[1] *Ibid.*, p. 714.

cu polemica. Secolul XX este secolul polemicii și al insultei... Mii de glasuri, zi și noapte, urmărind fiecare pentru sine un tumultuos monolog, revarsă asupra popoarelor un torent de cuvinte mistificatoare, atacuri, apărări, exaltări. Dar care este mecanismul polemicii ? El constă în a considera adversarul drept un inamic, a-l simplifica în consecință și a refuza să-l mai cunoști. Nu mai vreau să văd culoarea ochilor aceluia pe care-l insult și nici dacă surîde cîndva și în ce mod. Deveniți pe trei sferturi orbi, prin grația polemicii, noi nu mai trăim printre oameni, ci într-o lume a siluetelor." [1]

În virtutea realizării acestei *civilizații a dialogului,* Camus reflectează la un nou „contract social", inevitabil utopic, dar nu mai puțin străbătut de o suflare a măreției spiritului păcii „Mă rezum. Soarta oamenilor, aparținînd tuturor națiunilor, nu va fi hotărîtă pînă ce nu va fi reglementată problema păcii și a organizării acestei lumi. Nu va putea avea loc nici o revoluție eficace, în nici o parte a lumii, înainte de a fi realizată această revoluție... Voi merge mai departe. Nu numai natura proprietății nu va fi schimbată în mod durabil, în nici o parte a globului, dar chiar problemele cele mai simple, ca pîinea cea de toate zilele, sau cărbunele, marea foame care chinuie pîntecele Europei, nu vor primi o soluție atîta timp cît pacea nu va fi creată." [2]

În ceea ce privește mișcarea internațională pentru pace, baza însăși a acestei ere a dialogului în pregătire, Camus adaugă „Mișcarea pentru pace, de care am vorbit, ar trebui să se articuleze în interiorul națiunilor pe comunități de muncă și, peste fruntarii, pe comunități de reflecțiune. Primele, prin contracte amicale la modul cooperatist, ar ușura existența celui mai mare număr posibil de indivizi, iar celelalte ar încerca să definească valorile pe baza cărora va trăi acest ordin internațional,

[1] *Ibid.*, pp. 401—402.
[2] *Ibid.*, p. 346.

pledînd, în același timp, pentru el în orice ocazie... Un cod internațional de justiție, al cărui prim articol ar trebui să fie abolirea generală a pedepsei cu moartea, o clarificare a principiilor necesare întregii civilizații a dialogului, ar putea să constituie primele sale obiective." [1] Și Camus, în altă zonă a publicisticii sale, conchide patetic „Programul viitorului este cetatea dialogului sau condamnarea la moarte, solemnă și semnificativă, a martorilor dialogului."

[1] *Ibid.*, p. 348.

Epicul înstrăinării

„Le monde ou je vis me répugne mais je me sens solidaire des hommes qui y souffrent."

(*Actuelles* I. p. 249.)

Străinul, romanul prin care Camus își face simțită prezența în florilegiul literaturii, este elaborat într-o zonă meditativă cu totul aparte a creației sale. La editorul Charlot, din Alger, Camus editase cele două volume de „eseuri lirice", *Reversul și fața* (1937) și *Nunți* (1939), care pregătesc, de fapt, întreaga, sau aproape întreaga operă a lui Camus. *Reversul și fața* este un titlu simbolic pentru cele două ipostaze ale existenței umane, amîndouă puternic ancorate în sensibilitatea scriitorului voluptatea existenței și presentimentul morții. Supus primului atac puternic al tuberculozei pulmonare, fără o experiență a maladiei, Camus simte atracția senzuală a vieții într-o aură de profundă dispersare. De altfel, în *Iubirea de viață,* din *Reversul și fața,* el înscrie această sensibilitate specific camusiană într-un aforism, închizînd esența creației sale „Nu există dragoste de viață, fără deznădejdea de a trăi". Cele două volume prevestesc, prin numeroase tangențe, eflorescența *Străinului.* Viața privită ca un intermediu către moartea inevitabilă, dar nu mai puțin demnă de a fi sorbită pînă în străfunduri, este consemnată în proza poematică din *Vînt la Djemila (Nunți).* Ruinele vechii cetăți romane, într-o zi înnourată, învăluite de tenebre și roase de vîntul sălbatic, au altă rezonanță decît pietrele străvechi din Tipasa, cetate a luminii, vitalității, senzualității debordante. Djemila este un popas către finalul inevitabil, simțit ca o prezență familiară, ascunsă îndărătul vestigiilor vieții de altădată. Conștiința este dedublată între „certitudinea

conştientă a unei morţi fără speranţă" şi hotărîrea lucidităţii, opunîndu-se eroic sentimentului morţii, ca o înfruntare. În universul său mediteranean, învăluit de cele două prezenţe concrete şi simbolice, în acelaşi timp, ale ţărmurilor algeriene, *Soarele* şi *Marea,* Camus poate înfrunta presentimentul dispariţiei, avînd senzaţia acută a unei înrădăcinări în voluptatea existenţei. Dar, rupt de mediul său ambiant, neantul pătrunde în conştiinţă cu violenţă, prin perplexitatea în faţa sentimentului înstrăinării. Momentul este trăit de Camus în mod dramatic, cu prilejul unei călătorii în Cehoslovacia, în mijlocul cetăţii pragheze, într-o cameră de hotel inospitalieră. *Moartea în suflet* (în volumul *Reversul şi faţa*) înscrie acest contact cu un triptic de sentimente singurătatea, înstrăinarea, moartea. În *Carnetele* sale el va nota cu claritate dimensiunile unei astfel de senzaţii „Ce înseamnă această trezire bruscă — într-o cameră invadată de obscuritate — în mijlocul zgomotelor unui oraş pe care-l simt dintr-o dată extrem de străin ? Totul îmi este străin, totul, fără o fiinţă care să-mi aparţină, fără un singur loc în care să pot închide această rană. Ce fac aici, ce înseamnă aceste gesturi, surîsurile acestea ? Nu aparţin acestor locuri, dar nici altora. Şi lumea nu mai este decît un peisaj necunoscut, în care inima mea nu mai găseşte nici un sprijin. Cine poate şti ce anume înseamnă acest cuvînt străin ?" [1] Şi în continuare : „Străin, să mărturisesc că totul îmi este străin. Acum, cînd totul este cît se poate de limpede, nu mai rămîne decît să aştepţi şi să nu cruţi nimic. Să munceşti cel puţin la desăvîrşirea atît a tăcerii cît şi a creaţiei. Restul, tot ce mai rămîne, orice s-ar întîmpla, apare indiferent." [2]

Iar în *Deşertul* (din volumul *Nunţi*), în ambianţa mediului toscan, Camus ajunge la înţelegerea „dublului adevăr al trupului şi al clipei...". Sentimentul ancorării în imediat, în prezent, oferă „dubla conştiinţă a dorinţei

[1] *Carnets I,* pp. 201—202.
[2] *Ibid.,* p. 202.

de durată și a destinului morții". Discordanța dintre aceste două planuri, legate între ele, generează izbucnirea revoltei.

Prin urmare, temele fundamentale ale *Străinului* erau elaborate în momentul în care, în laboratorul lui Camus, apare personajul Meursault.

Inițial, structura interioară a lui Meursault este determinată de confluența a două izvoare, dominînd conștiința creatoare a prozatorului în epoca respectivă mitul dionisiac, în reverberația lui nietzscheană, și figura inocentului, așa cum apare ea în *Idiotul* lui Dostoievski. Mîșkin este și el un depeizat, azvîrlit de condițiile stranii ale existenței într-o lume în care totul îi este străin. Romanul, într-o anume latură a lui, nu este altceva decît înlănțuirea tentativelor unui „străin" de a învinge cu o candoare genuină situația extraneității, Mîșkin este „idiot" pentru ambianța umană în care se află, cu prezența sa îmbibată de esența aceasta a înstrăinării, după cum Meursault va fi un „monstru" pentru completul de judecată care-i hotărăște destinul. Și, pentru că am vorbit de izvorul dostoievskian al *Străinului*, nu poate fi ignorată, în creația acestui prim roman al lui Camus, prezența în conștiința sa a *Procesului* lui Kafka, perplexitatea lui Joseph K. în fața mecanismului terorii în care la un moment dat este prins, fără nici o culpabilitate evidentă. Camus a complicat lucrurile față de modelul kafkian, creînd un dublu plan de situații (care a încurcat destul de sensibil exegeza în jurul cărții sale) și anume totala inocență interioară a lui Meursault în fața culpabilității evidente a comportării sale (omoară un om care îi este total necunoscut).

În asemenea ambianță creatoare și meditativă, Camus scrie primul său roman, care nu este *Străinul*, ci *Moartea fericită*, cu doi eroi, extrem de stranii amîndoi Zagreus și *Mersault*. Să adăugăm că o parte a articolelor pe care Camus le publică în presa algeriană apar sub pseudonimul Jean Mersault (îmbinarea într-un patronim unic a

celor două mari simboluri ale adolescenței lui Camus *marea* și *soarele*).

Între *Mersault* și *Meursault* diferența este mai mare decît simpla elipsă a unei vocale. Mersault nu este *Străinul*, ci executantul, în condiții obscure și destul de aventuroase, al unui ritual dionisiac.

Zagreus este un bătrîn infirm și bolnav, dotat cu o mare inteligență, păstrînd o afecțiune profundă tînărului Patrice Mersault, lipsit de cunoașterea și căldura sentimentului familial. Patrice este o ființă azvîrlită în lume și care s-a atașat de bătrînul Zagreus în chip filial. Zagreus simte că existența sa se apropie de un sfîrșit care întîrzie să se împlinească și îl îndeamnă pe Patrice să săvîrșească sacrificiul final. La rîndul său, pentru ca tînărul să nu aibă de suferit urmări, lasă o scrisoare în care arată că s-a sinucis. Crima cerută este săvîrșită, pentru Patrice începînd, la îndemnul lui Zagreus și ca o împlinire a unui legat testamentar — o existență mirifică de cunoaștere a lumii (tînărul călătorește mult) și de dăruire în favoarea colectivității umane. Cu banii moșteniți el înființează o colonie de tip falansterian, „Casa în fața lumii", în care locuiesc laolaltă, într-o comunitate dăruită fericirii și înțelegerii reciproce, tineri de diferite profesiuni, exercitînd munca în sensul plăcerii și desăvîrșirii personale, nu pentru cîștigarea existenței, prin urmare nu sub imperiul crispării și al chinului cotidian. „Casa în fața lumii", imaginată de Zagreus, este o comuniune a oamenilor cu desăvîrșire liberi. Dar Patrice, în momentul asasinării lui Zagreus, s-a îmbolnăvit de tuberculoză pulmonară și trebuie să plătească, cu propria lui existență, întreruperea voluntară a unei alte vieți. Moartea sa însă nu este umbrită de suferință. El moare fericit de a fi cunoscut lumea și de a fi încercat desăvîrșirea ființei umane.

Romanul nu a fost publicat și desfășurarea lui a putut fi cunoscută doar de cîțiva intimi ai scriitorului, printre care de Germaine Brée, conducătoarea Departamentului Limbilor Romanice la Universitatea din New York, fostă

combatantă în armata franceză din Algeria, în timpul celui de al doilea război mondial, și prietenă a lui Camus, căruia îi închină una din cele mai interesante lucrări monografice din bibliografia anglo-saxonă [1]. Exegeta americană intuia în *Străinul* un simbolism de origine mitică, filtrat prin prefacerile la care a fost supus romanul abandonat *Moartea fericită*, al cărui sens mitic este indiscutabil. Zagreus („Marele Vînător") nu este altceva decît o ipostază a lui Dionisos. Uciderea sa de către Patrice constituie un act ritual, prin care viața este reînnoită la nivelul culmilor ei inițiatoare, Zagreus dăruindu-i lui Patrice, înainte de moarte, însemnele sacre capabile să-l facă un semizeu. În virtutea inițierii magice a bătrînului, Patrice aspiră către evadarea din strîmta sa celulă individuală, muritoare. „El aspiră să devină asemănător elementelor, pietrei, mării, să ajungă, așa cum îl îndemnase mentorul său Zagreus, un semizeu. Uciderea lui Zagreus îi permite (identificîndu-se acestuia prin furtul simbolic al averii sale) să cucerească puterea socială și materială, ceea ce înseamnă stăpînirea timpului, libertatea." [2]

Moartea fericită, așa cum este relatată de către aceia care au putut-o cunoaște, este o elaborare la limita realității și a fantasticului, a cotidianului și atemporalității mitului. Abandonarea romanului de către autor apare ca un evident semn de insatisfacție. Dar, desfăcut în bucăți, romanul se va prelungi, prin particule mai importante sau numai extrem de fragmentar, în mai toată creația camusiană, prezența elementelor sale fiind precumpănitoare în *Străinul* și vizibilă în *Ciuma*, *Greșeala*, *Căderea* etc. *Moartea fericită* a constituit, de fapt, pentru Camus, o răscruce extrem de importantă între mit și realitate. Respingînd mitul, Camus s-a dăruit acelor crea-

[1] G. Brée, *Camus*, Rutgers University Press, New Brunswick and New Jersey, 1959.

[2] Claude Vigée, *Albert Camus, l'errance entre „L'Exil et le Royaume."* *La Table Ronde*, nr. 146, februarie 1960, pp. 120-126 și *La nostalgie du sacré chez Albert Camus*, *La Nouvelle Revue Française*, VIII, nr. 87, martie 1960, pp. 527—536.

ţii care invocau realităţi dramatice ale secolului şi, în primul rînd, cea mai dramatică dintre ele divorţul dintre om şi umanitate, adică *absurdul*. În momentul în care începe să scrie *Străinul*, Camus schiţase cu destulă claritate *Caligula* şi începuse să noteze, fragmentar, *Mitul lui Sisif*. *Caligula* simbolizează tiranul. *Străinul* va reprezenta antipodul personalităţii tiranice, *victima*, individul supus presiunii dominatorii, semisclavul, cu reacţiile lui specifice şi destinul său tragic. *Mitul lui Sisif* trebuia să constituie generalizarea filozofică a acestor fenomene zguduitoare ale epocii. De altfel, printre titlurile la care Camus a meditat, pentru romanul său, în afară de *Indiferentul*, figurează şi atît de lermontoviana titulatură *Un erou al timpurilor noastre*.

Prin urmare, *Străinul* constituie descripţia, aproape clinică prin rigurozitate, a unei maladii sociale. În momentul în care, *Moartea fericită* fiind părăsită, dar nu abandonată, Camus meditează la ideea noului roman, în mijlocul căruia Meursault trebuia să-şi desfăşoare o existenţă larvară, el notează în *Carnetele* sale „Naraţiune. Omul care nu vrea să se justifice. Ideea pe care lumea şi-o face despre el îi este preferată lui însuşi. El moare, singur păstrător conştient al adevărului său. Vanitatea acestei consolări." Prin urmare, ciocnirea violentă, dramatică, a două adevăruri adevărul impus de societate şi adevărul interior, secret şi inexprimabil, al individului simplu. Sîntem, într-adevăr, în faţa motivului central al romanului care va fi terminat în mai 1940. Mitul dionisiac s-a spulberat, făcînd loc stringenţelor dureroase ale realităţii istorice. Pentru că Meursault este eroul simbolic al unui timp şi al unei istorii dezlănţuite împotriva umanului. Ca simplu cetăţean, ca sclav al unui imens mecanism de oprimare, el îşi va îndeplini destinul va fi o victimă, pentru a perpetua un exemplu impus prin forţa dominării omului de către om.

Nu scheletul (sau intriga romanescă) oferă valoarea acestui roman, ci carnaţia sa, pătrunderea fină, minuţioasă insistentă, în universul personal al eroului. Meur-

sault este un modest funcționar, cu o biografie obscură, care nu pătrunde decît cu totul fragmentar în obiectivul narațiunii. Știm doar atît, că nu și-a cunoscut tatăl (ca și Camus), că a fost crescut de mama lui pe care, din cauza lipsurilor materiale, a fost nevoit să o interneze într-un azil de bătrîni din Marengo, localitate depărtată de Alger, din care motiv întîlnirile dintre mamă și fiu sînt destul de rare. Romanul intră în existența lui Meursault cu știrea încetării din viață a mamei sale și continuă cu ceremonialul înhumării, apoi cu viața funcționarului după acest eveniment, care-i tulbură chietudinea. A doua zi după înmormîntare Meursault întîlnește, pe plajă, o fostă colegă de birou, Marie Cardona, pe care o dorise cîndva. Legătura este reluată, Marie rămînînd, în aceeași noapte, în modesta cameră a funcționarului.

Meursault, solicitat de un colocatar, Raymond Sintès, care se dă drept magazioner, fiind de fapt, cum toată lumea din cartier afirmă, un „maquereau", intră într-un foarte obscur dedal de intrigi amoroase, terminat cu urmărirea lui Raymond de către o întreagă bandă răzbunătoare de arabi, care doresc să-i aplice o corecție, se pare binemeritată. Meursault este invitat, duminica, la plajă într-o cabană a unui prieten al lui Raymond, Masson, și aici are loc dezlănțuirea destinului amar al funcționarului. Arabii îl urmăresc pe Raymond ; are loc o încăierare din care prietenul lui Meursault iese rănit. Raymond, fire sanguinară, încearcă să-i ucidă pe urmăritori cu un revolver, dar este împiedecat de către Meursault, care-i sustrage arma.

Mai tîrziu, către amiază, în mijlocul torentului de flăcări revărsat de soarele algerian pe plaja orbitoare, Meursault rătăcește, amețit de căldură, către un izvor ascuns între stînci. Aici se află arabul care l-a rănit pe Raymond. Întîlnirea se proiectează, pentru Meursault, pe un plan fantastic și chinuitor, din cauza începutului de insolație sub al cărui imperiu se află. Adversarul face să apară o lamă strălucitoare de cuțit, ale cărei sclipiri rănesc vizualitatea sensibilă a funcționarului și-l pun în

gardă asupra unei primejdii iminente. Orbit de căldură, de transpirația abundentă ce i se scurge în ochi, crispat în fața pericolului, Meursault are un gest reflex apasă pe trăgaciul armei sustrasă lui Raymond. Arabul se prăbușește ucis. „Am scuturat sudoarea și soarele, relatează Meursault. Am înțeles că distrusesem echilibrul zilei, tăcerea excepțională a unui loc în care mă simțisem fericit. Atunci, am mai tras de patru ori, asupra unui trup inert, în care gloanțele se înfundau nevăzut. Erau ca patru lovituri scurte în poarta nefericirii." [1]

Funcționarul este imediat arestat, supus interogatoriilor, anchetelor reconstitutive și condamnat la moarte. Jurnalul asasinului involuntar se termină cu vibranta revoltă împotriva pierderii existenței, concretizată în furia dezlănțuită împotriva preotului confesor care încearcă să-l aducă pe necredincios (Meursault crede numai în virtuțile vieții concrete) pe drumul mîntuirii spirituale. Cu totul depărtat de binefacerile religiei, inexistente pentru el, Meursault se dăruie indiferenței lumii care-l condamnase „Ca și cum această imensă furie m-ar fi despovărat, m-ar fi golit de speranță, în fața nopții încărcată de semne și de stele, mă deschideam pentru prima dată caldei indiferențe a lumii. În senzația că este atît de aidoma mie, atît de fraternă, în cele din urmă, am simțit că fusesem fericit și că mai eram încă. Pentru ca totul să se termine cum trebuie, pentru ca să mă simt mai puțin singur, nu-mi rămînea decît să-mi doresc o mulțime de spectatori în ziua execuției mele, care să mă întîmpine cu strigăte de ură." [2]

Relatarea, în esență, a intrigii acestui roman nu poate explica întru nimic ecoul extraordinar pe care l-a avut în conștiința epocii și care este perpetuat și în momentul de față. Faptul rezidă în modul de construcție al *Străinului*. Romanul este edificat în maniera marelui meșteșug al artizanatului chinezesc, creator al mirificelor „*cloi-*

[1] *Pl. I*, p. 1166.
[2] *Ibid.*, pp. 1209—1210.

sonné", încîntînd prin arta lor desăvîrșită, subtilă și laborioasă, sub raportul realizării. Cloazoneul nu reprezintă nimic, sau aproape nimic, în infrastructura sa. La început este numai o formă metalică, la suprafața căreia șerpuiesc șanțurile sîrmelor de alamă, delimitînd teritorii precise, fără a oferi ochiului vreo surpriză. Farmecul este oferit de nuanțele infinite ale smaltului lichid introdus în canale, căpătîndu-și strălucirea după trecerea prin cîteva cuptoare și în urma unui întreg efort cizelator al finisajului.

Străinul este un cloazoneu. În infrastructura sa se află o suită de cavități, umplute de către romancier cu un email al introspecției de o precizie și subtilitate uluitoare. Cizelura, reală migală a unui tăietor în diamant, a lucrat asupra cuvîntului astfel, încît din textul, extrem de redus ca dimensiune, iradiază o pluralitate de sensuri, de fațete ale sensibilității umane, de planuri ale gîndirii tragice și ale tragicului realității sociale.

Jean-Paul Sartre întîmpina apariția *Străinului* cu un deplin strigăt de admirație : „De-abia ieșit de sub tipar, *Străinul* d-lui Camus a cunoscut cea mai mare favoare. Toată lumea își spune că este cea mai bună carte apărută după armistițiu." În același timp, însă, Sartre atrăgea atenția asupra ambiguității stranii a acestui roman, oarecum un „străin" el însuși, prin multilateralitatea sensurilor care îi pot fi conferite. „Cum poate fi înțeles acest personaj, se întreba Sartre cu privire la Meursault, care a doua zi după moartea mamei sale se scaldă în apele mării, începe o legătură ilicită și se duce să se distreze la un film comic, care ucide un arab «din pricina soarelui» și, în preziua execuției sale capitale, afirmă că «fusese fericit și că mai era încă», dorindu-și o mulțime de spectatori în jurul eșafodului, care «să-l întîmpine cu strigăte de ură» ?"

Sartre deschidea un proces al romanului, fiind primul apărător ilustru al calităților remarcabile ale romancierului debutant.

Străinul este construit pe două planuri, cuprinse în cele două diviziuni ale sale. Romanul este o mărturie, un fel de jurnal prezumtiv, confesiunea unui glas uman în preziua dispariției sale, sau, mai precis, o autoconfesiune, pentru că, prin însăși extraneitatea sa, eroul cărții nu se poate împărtăși nimănui altuia decît sieși. O primă diviziune cuprinde întîmplările din momentul înmormîntării mamei sale și pînă la asasinatul involuntar pe care-l comite. A doua diviziune este dedicată confesiunii deținutului, relatării instrucțiunii și a procesului. De fapt, întregul efort de locvacitate al acestui mare taciturn este provocat de drama prin care trece. Meursault își explică sieși fapte, fenomene, sentimente petrecute în ambianța tăcerii, care trecuseră fără să pună accente, fără să sape urme. Procesul scoate la iveală, în văzul tuturor, compartimentele lumii interioare a acestui om foarte modest și foarte tăcut. Meursault nu este acuzat numai de crima comisă, ci de toată existența pe care a dus-o pînă în momentul crimei. Instrucția răscolește și cotrobăiește în sensibilitatea acuzatului, în iubirea sa filială, sau în capacitatea sa de a iubi în general, în necredința sa religioasă, în comportarea față de anume reguli de viață, sacre pentru societatea constituită. Meursault este găsit în neregulă pe toată linia. El va muri nu numai pentru că a ucis un necunoscut, dar și pentru că nu a plîns la înmormîntarea mamei sale, pentru că nu a vrut să-i vadă chipul, înaintea ultimului drum, pentru că a fumat o țigară, împreună cu portarul, în camera mortuară, pentru că a doua zi după înmormîntare s-a dus la plajă și la cinema și, în plus, oroare a ororilor, s-a culcat cu tînăra lui prietenă, reîntîlnită etc. etc.

Ca un fenomen destul de curios și de explicabil în același timp, exegeza literară a continuat dezbaterea procesului crimei lui Meursault, fiind de partea eroului sau împotriva sa, și, uneori, pentru Meursault, dar pe baza unor argumente ale părții acuzatoare.

Astfel, pentru Pierre Descaves, Meursault este „omul în stare de torpoare... Avem de-a face, scrie interpretul, cu un fel de somnambul, a cărui viață nu are nici un sens, înfundată cum este într-un fel de magmă lipicioasă, cu gesturi de mii de ori repetate și de gînduri embrionare de mii de ori reluate. Personaj sumar și, pînă la urmă, destul de odios, care nu poate decît să dezguste." [1]

Max Jacob, după mărturia înregistrată de P. Descaves, a fost cucerit de romanul lui Camus, dar, cine observă motivul încîntării marelui poet francez, dă peste argumentul principal cuprins în pledoaria acuzării lui Meursault „Am fost entuziasmat, scrie Max Jacob, de un studiu (niciodată făcut pînă acuma) asupra *omului insensibil* (s.n.) la realitățile prezente, studiu excelent și simplu ca tot ceea ce este mare".

Roger Quilliot, autorul bunei monografii asupra lui Camus, *Marea și închisorile*, realizează în jurul *Străinului* un text indubitabil fin, în care apare ideea „nudității proletariene", imaginată în personalitatea lui Meursault. Dar nici Quilliot nu se poate abține de a pedala pe argumentele procurorului, decisive pentru cererea pedepsei capitale. Meursault este pentru el „un fel de om natural, frust și primitiv... O ființă rudimentară, o conștiință brută, liberă de orice ierarhie a valorilor." Și în continuare „Meursault este un om de sticlă... Mai curînd decît lucid, Meursault se dovedește translucid." El este „o protoplasmă a săracului, un negativ", degajînd „un parfum al neantului".

Pentru Robert de Luppé, autorul unei monografii sumare a creației camusiene, Meursault ar fi o conștiință pasivă, obosită, plictisită. Eroul *Străinului* ar fi redus numai la senzații elementare, fără o participare a afectivității. „El nu cunoaște nici iubirea, nici remușcarea, nici bucuria. Emoția umană nu-l zguduie. Nici moartea mamei sale, nici iubirea Mariei nu reușesc să-l scoată pe Meur-

[1] P. Descaves, *Albert Camus et le roman*, *La Table Ronde*, nr. 146, februarie 1960, pp. 47—60.

sault din torpoarea sa. Viața lui *nu are nici un sens*, iată tema centrală (a romanului, n.n.)." [1]

H. Bonnier, unul din cei mai tineri interpreți ai operei lui Camus, într-un studiu plin de căldură și devoțiune, împărtășește în linii mari aceleași opinii destinate să-l prezinte pe eroul *Străinului* în ipostaza de abulic, de personaj deposedat de o coloană vertebrală. „Acest personaj, declară Bonnier, nu are nici o densitate", iar existența lui „nu are nici un sens". După Bonnier, „Meursault se diluează în catalogul actelor sale", trăind „cu o aplicație de insectă" [2]

Și Germaine Brée, exegeta americană a creației camusiene, insistă asupra așa-zisei primitivități adamice a lui Meursault („*the hero of L'Étranger is a kind of Adam...*"). [3], [4]

---

[1] R. de Luppé, *Albert Camus*, Classiques du XX-e siècle, Editions Universitaires, Paris, 1963, p. 70.

[2] H. Bonnier, *Albert Camus ou la force d'être*, Ed. Emmanuel Vitte, Lyon, 1959.

[3] G. Brée, *op. cit.*, p. 109.

[4] Mai adăugăm, pentru inițierea cititorului în labirintul imensei bibliografii camusiene, opinia reverendului catolic Troisfontaines (în *Existentialisme et pensée* chrétienne din *Nouvelle Revue Théologique*, martie-aprilie 1945), pentru care Meursault este un *schizofrenic sau* aceea a criticului Wyndham Lewis (în *The Writer and the Absolute*, ed. Methuen, 1952, p. 86), exprimîndu-se foarte puțin protocolar și afirmînd despre eroul lui Camus că este un *dumb-ox* (un „bou tăcut"), opinie împărtășită și de Philip Tody (în *Meursault et la critique*, din *Albert Camus — configuration critique* I, p. 16), care obiectează prozatorului faptul de a „nu fi făcut o prea bună delimitare între inocent și între imbecil". Un punct de vedere similar, dar învăluit în eleganță stilistică tipic galică, prezintă Pierre Lafoue (în *Problèmes du roman*, Bruxelles, ed. Prevost, 1945, p. 168), atunci cînd spune că eroul *Străinului* ar însemna „dispariția din om a tot ceea ce este specific uman".

O altă interpretare, respinsă de Camus cu vizibilă enervare, descinde din viziunea rousseauistă a omului firesc, natural, și-și găsește reprezentanți în Alex Comfort (în *The novel and our time*, London, Phoenix House, 1948, p. 41), susținînd tema *păginismului*, a *barbariei*, ca esență a ființei lui Meursault "*...the actions and attitudes of a man who has one of the chief attributes of barbarian civilizations — deficient response to any normal emotion*" („...acțiuni și atitudini ale unui om posedînd unul din principalele atribute ale civilizațiilor barbare : un slab coeficient reactiv față de orice emoții normale"). Problema este am-

Din multiplicitatea interpretărilor dăruite acestui personaj, atît de straniu și de ambiguu, reținem atenția, în primul rînd, opinia lui Sartre, cel dintîi care a și stabilit liniile unui spirit analitic subtil și adecvat textului camusian, și considerațiile lui Jean-Claude Brisville, înclinat să ofere *Străinului* mai puțin dimensiuni mitice sau metafizice și mai mult o finalitate socială cît se poate de clară.

Pentru Sartre, Meursault este insul „lucidității necruțătoare", iar *Străinul*, „un roman al decalajului, al divorțului, al depeizării". Jean-Claude Brisville va completa ideea sartriană, notînd „El (Meursault, n.n.) nu este o epavă și mai puțin încă un monstru (după cum fusese caracterizat de către procuror, n.n.), ci un ins șters, modest, iubind viața în fericirile ei accesibile, nesimțindu-și nici o datorie particulară către o societate în care nu are nici un rol, și cu atît mai spontan tăcut, cu cît nu are decît puține lucruri de spus. Dar ceva, totuși, îl desemnează între toți inaptitudinea sa profundă de a minți." [1]

Decalajul atît de mare între opiniile formulate atrage atenția asupra caracterului simbolic al cărții. Sfericitatea simbolului permite unghiuri de vedere extrem de diferite. Dar și într-un asemenea caz, există o rigoare a textului, oferit ca un adevăr obiectiv, ca o realitate cu neputință de eludat, în perspectivă strict filologică a criticii literare. Atunci cînd examenul textului este înlocuit cu *reveria* despre text, sau pe marginea lui, atunci pot apărea opiniile cele mai stranii, avînd drept rezultat deformarea sensului exact al unei opere.

Reîntorcîndu-ne la textul *Străinului*, Meursault apare dimensionat pe anume proporții și structuri interioare, în

---

plificată de către Robert Champigny, în eseul său *Sur un héros païen* (Gallimard, 1959), prin reducerea întregii configurații spirituale a *Străinului* la un fond naturist al *păginului* ostil ca atare, prin chiar esența sa, întregii lumi moderne.

[1] J.-Cl. Brisville, *Camus, La Bibliothèque Idéale*, Gallimard, 1959, p. 51.

general ignorate de către numeroși interpreți ai creației camusiene. Astfel, din trecutul lui Meursault, făcut cît se poate de obscur de către Camus în mod intenționat, pentru că „Străinul" este un ins trăind cu intensitate numai clipa prezentă, este proiectat, în această temporalitate a imediatului, în care se petrece toată narațiunea, un detaliu cît se poate de prețios. Meursault a avut, cîndva, o epocă a studenției, abandonată din pricina lipsurilor materiale (probabil), epocă în care tînărul nutrise mari speranțe și ambiții. Viața i-a *extras* din conștiință tot ce era reverie, speculație asupra *posibilului*, învățîndu-l să se rezume la ce este existent, contingent într-o zonă a vieții, în care toate lucrurile sînt echivalente, noțiunea de destin personal nemaiavînd nici o posibilitate de a se impune. Patronul său îi propune schimbarea serviciului pe care-l îndeplinește (de altfel fără nici un fel de interes, cu totul mecanic și anonim, pentru că niciodată în confesiunea sa nu apare o relatare mai apropiată asupra muncii pe care o prestează) cu un post în capitala Franței, mult mai bine remunerat și cu perspective de avansare. Meursault, spre uimirea patronului, refuză. Parisul nu-i place pentru că este murdar, spune el ; dar, în fond, nu-l interesează schimbarea situației pe care o are. Patronul „m-a întrebat dacă nu m-ar interesa o schimbare de viață. Am răspuns că viața nu poate fi schimbată niciodată, că în orice caz toate existențele aveau aceeași valoare și că viața mea nu-mi displăcea de fel... Cînd eram student aveam multe ambiții de tot felul. Dar cînd am fost nevoit să-mi părăsesc studiile am înțeles curînd că toate acestea nu aveau o importanță reală." [1]

Meursault nu apare ca o imagine a insensibilității, indiferenței structurale, impasibilității, ci mai curînd ca o cristalizare, pe urmele lui Joseph K. din *Procesul* lui Kafka, a fenomenului *derelicțiunii*, asupra căruia insistă Heidegger în *Ființa și timpul*. „Soarta mea fusese hotărîtă, spune Meursault, fără a mi se cere părerea." [2]

[1] *Pl. I*, p. 1154.
[2] *Ibid.* p. 1193.

Conștiința lui Meursault este dominată de constatarea că, aruncat în lume, este nevoie să se adapteze acestei situații, pentru a-și conserva existența, ale cărei impulsuri le resimte cu o mare acuitate a simțurilor. La modul său taciturn, lipsit de comunicare exterioară, el trăiește existența cu o intensitate inegalabilă. Ceea ce se referă la relațiile cu lumea, sub aspectul lor social, este dominat de difidență, de viziune sceptică, pentru că eroul este un *derelictus*, un intrus. De îndată ce intră în sfera unor asemenea relații, conștiința sa este străbătută de fiorul acelei griji *(Sorge)*, căreia Heidegger îi închină pagini a căror realitate nu poate fi negată. Meursault nu are nici o perspectivă a viitorului, dar, pentru el, există un mîine pe care-l privește cu îngrijorare constantă, în virtutea însăși a condiției sale umane în care a fost aruncat, sau mai bine spus „îmbarcat", pentru a utiliza termenul consacrat de către Pascal.

De aici sentimentul culpabilității permanente „Oricum ai întoarce lucrurile, spune el, întotdeauna trebuie să fii, într-un fel, de vină" [1] De aici necesitatea unei permanente disculpări. „Nu este vina mea" constituie una din propozițiile des întîlnite în această impresionantă confesiune a existenței sale.

Unde se află cauza acestui sentiment de culpabilitate ? Trebuie spus clar că el nu are nici o corespondență în transcendența religioasă. Meursault rămîne în permanență apăsat de multiplicitatea *ritualurilor* pe care existența cotidiană trebuie să le suporte și să le respecte cu rigurozitate. Lumea îi apare ca o construcție implacabilă de obligații nescrise, sau neînscrise într-un cod oficial, dar a căror rigoare nu poate fi eludată. Omul social transformă totul în prescripții ale unui rit, începînd cu munca și terminînd cu iubirea și cu moartea. Cum aceste reguli nu sînt codificate, oricînd poți cădea în greșeala de a nu le respecta. Acesta este sensul propoziției stereotipe, cu privire la culpabilitate, pe care

[1] *Ibid.*, p. 1137.

Meursault o repetă mecanic. E singura lui modalitate de a arăta că are conștiința existenței riturilor și rigorilor, dar este lipsit de cunoașterea lor imediată, pentru că nu sînt formulate nicăieri cu precizie. De aici vina permanentă a individului social și lipsa lui de vină reală, în același timp. [1]

Mama lui Meursault a murit. Tristețea firească în fața pierderii suferite este frînată de spaima ritualurilor instituite. Moartea devine rit, prin spectacolul înhumării. Dar acest rit se opune ritualului muncii. Meursault este sclav salariat. Va trebui să întrerupă munca lui la galera birocratică, pentru a se duce la Marengo să-și înmormînteze mama. „Am cerut două zile de concediu patronului meu, mărturisește el, și, desigur, nu putea să mi le refuze cu o asemenea justificare. Dar nici nu a avut aerul de a fi foarte mulțumit. De aceea i-am și spus «Nu este vina mea». La care el nu mi-a mai răspuns nimic. M-am gîndit pe urmă că nu trebuia să-i spun aceasta. De fapt nu aveam de ce să mă scuz." [2]

[1] Tema culpabilității misterioase, inexplicabile, și a unei codificări necunoscute, dar care trebuie respectată, este destul de răspîndită în literatura universală contemporană. În primul rînd Kafka depozitează în proza sa o întreagă colecție de asemenea situații marcate cu semnul absurdului. În capitolul *Despre problema legilor* din *Zidul Chinezesc* se vorbește de „supliciul de a fi guvernat de Legi care rămîn necunoscute". *Procesul* în întregul său este axat pe tema culpabilității impenetrabile și a sancțiunii capitale consecutive. K., victima ritului sacrificial, reflectă asupra situației nefericite în care se află „...procedeele justiției noastre cer în mod cît se poate de firesc să fii nu numai condamnat, deși perfect inocent, dar și în totala necunoaștere a legilor". De asemenea în *Castelul* tema interdicțiilor inexplicabile constituie substratul întregului roman.

Motivul codificării misterioase și a rigorilor care trebuie satisfăcute îl mai întîlnim în *Aminadab* de M. Blanchot (Gallimard, 1942), în *Ailleurs* de H. Michaux (Gallimard, 1948), unde se observă, că, în ținutul imaginar *Langedine*, călătorul „se simte nefericit și fără ajutor în mijlocul marelui număr de reguli care trebuie respectate". Pot fi citate în același sens *Ambigu* de Robert Margerit (Coll. „L'âge d'or", 1946), sau *Loteria la Babilon* din *Fictions* (1951) de J. L. Borges. Alte specimene pot fi aflate în *Anthologie du fantastique*, de R. Caillois (Paris, 1958).

[2] *Pl. I*, p. 1126.

La Marengo, are sentimentul că directorul azilului îl învinuiește de a-și fi internat mama în instituția sa. „Am crezut că-mi reproșa ceva și am început să-i explic." O altă culpabilitate, pe care o intuiește, este de a nu dori să vadă, pentru ultima dată, făptura inanimată a mamei sale. Dubiul lui Meursault cu privire la regulile nescrise ale ritualului reapare atunci cînd, printr-o înclinare firească, simte nevoia de a fuma o țigară. „Am simțit dorința de a fuma. Dar am ezitat, pentru că nu știam dacă o pot face în prezența mamei. M-am gîndit, totuși, că lucrul nu are nici o importanță. Am oferit o țigară portarului și am fumat împreună." [1] Sub imperiul sentimentului permanent al culpabilității, soborul de veghe al bătrînilor azilului la sicriul moartei îi apare ca o instanță de inculpare „...erau cu toții așezați în fața mea și în jurul portarului, legănîndu-și ușor capetele. Am avut la un moment dat impresia ridicolă că nu erau cu toții aici decît pentru a mă judeca." [2]

Marie, tînăra lui prietenă, tresare atunci cînd, văzîndu-l îmbrăcat, după dimineața petrecută la plajă, observă semnul doliului. „I-am spus că mi-a murit mama. Cum a vrut să știe cînd am pierdut-o, i-am spus că ieri. A făcut un gest de uimire, dar nu a rostit nici un cuvînt. Am vrut să-i spun că nu era din vina mea, dar m-am oprit..." [3]

Meursault are intuiția unor forme rituale secrete, profund displăcute, dar acceptate cu resemnare. Patronul nu-l condolează „Dar o va face, desigur, poimîine, cînd mă va vedea în doliu. Pentru moment este ca și cum mama nu ar fi moartă. După înmormîntare, dimpotrivă, moartea va fi o afacere clasată și totul va îmbrăca un veșmînt mai oficial." [4]

Mecanismul disculpării la Meursault este provocat de enorma mașinărie a ritualizării existenței umane, după norme tăinuite, avînd pentru el o existență obscură,

[1] *Ibid.*, p. 1129.
[2] *Ibid.*, p. 1130.
[3] *Ibid.*, p. 1127.
Ibid., p. 1125.

magică, ceea ce-l înspăimîntă. Uneori formula disculpării („nu am nici o vină") este înlocuită cu expresia indiferenței, în situații lipsite de gravitate sau răspundere personală, ca în cazul amiciției sau iubirii. Cînd Raymond îi propune ritualul amiciției, Meursault nu-l refuză, dar îi răspunde că acest lucru „îi este egal". Același răspuns primește Maria, cînd îi propune legătura căsniciei. „Seara Maria a venit să mă caute și m-a întrebat dacă vreau să mă căsătoresc cu ea. I-am răspuns că îmi era perfect egal și că în cazul în care ea o dorea nu aveam nimic împotrivă. A vrut să știe atunci dacă o iubeam. I-am răspuns, cum făcusem și altădată, că asta nu însemna nimic, dar că, fără îndoială, nu o iubeam. «Atunci pentru ce să mă iei de nevastă ?», a întrebat. I-am explicat că faptul nu avea nici o însemnătate. Puteam să ne căsătorim, dacă voia cu tot dinadinsul. De altfel, ea era aceea care întreba, eu mulțumindu-mă să răspund afirmativ. Mi-a răspuns atunci că o căsnicie este un lucru serios. I-am răspuns «Nu». Ea a tăcut un moment și m-a privit în tăcere. Pe urmă a vorbit din nou. Voia să știe dacă aș fi acceptat o astfel de propunere din partea unei alte femei, de care aș fi fost atașat în același mod ca de dînsa. I-am răspuns «Desigur». S-a întrebat atunci dacă mă iubește cu adevărat și eu nu puteam să știu nimic în această privință. După o clipă de tăcere, a murmurat că eram ciudat, că fără îndoială dînsa mă iubea, dar că, într-o zi, felul meu de a fi ar putea să o dezguste. Cum eu tăceam, neavînd nimic de adăugat, m-a luat de braț, surîzînd, și mi-a spus că, totuși, ar vrea să se mărite cu mine. I-am răspuns că o putem face de îndată ce va dori." [1]

Este într-adevăr Meursault insensibil la iubire ?

În realitate el stabilește o distincție netă între adevărul simțurilor și acela al sentimentelor. Legat senzual, cu toată ardoarea și fidelitatea, de Marie Cardona (îl refuză pe Raymond, cînd îi propune să petreacă o seară într-o casă de toleranță), Meursault, conștient de enorma varia-

[1] *Ibid.*, p. 1154.

bilitate a unui afect, preferă să răspundă negativ la întrebările Mariei. Sentimentul constituie incertitudinea, extrema mobilitate, prezență și dispariție, afirmație și negație. Lucid și onest, incapabil de a minți, dar nedorind, în același timp, de a face disocieri laborioase, pentru că este un taciturn, el preferă să răspundă „nu". Un răspuns afirmativ poate crea iluzii, or Meursault, om al clipei prezente, are oroare de false speranțe, de proiectarea trăirii individuale în zona atît de incertă a unei temporalități abstracte, cum ar fi viitorul. El se simte cît se poate de bine în domeniul prezentului, tărîmul marilor certitudini, verificate prin simțuri.

Astfel, el simte fiorul naturii printr-o incantație calmă. „Am lucrat toată după-amiaza. În birou era foarte cald și seara, la plecare, am fost fericit să mă reîntorc, mergînd încet, de-a lungul cheiurilor. Cerul era verde și mă simțeam mulțumit." [1] În fața naturii îi dispare sentimentul culpabilității, crisparea interioară ; simte o destindere care se manifestă și în structura meditațiilor sale. În momentele de angoasă a culpabilității, gîndirea sa are un aspect sacadat, ca o respirație întreruptă. Cînd gîndește asupra naturii, liniștea lăuntrică îi smulge accente poematice (s-ar putea spune că nu mai este vorba de Meursault, ci chiar de Camus împărtășind mirajul resimțit la Tipasa) „Am coborît la periferia Algerului. Plaja nu este departe de stația autobuzului. Dar a trebuit să străbatem un mic platou care domină marea și coboară apoi către plajă. Platoul era acoperit de pietre gălbui și de asfodele extrem de albe pe albastrul aspru al cerului. Maria se desfăta împrăștiind petalele cu puternice lovituri ale sacoșei de pînză cerată. Am mers printre rînduri de mici vile cu garduri verzi sau albe, unele cufundate, cu geamlîc cu tot, în desișul tamarinzilor, altele cu totul descoperite în mijlocul pietrelor. Înainte de a ajunge la marginea platoului se putea zări marea nemișcată și ceva mai departe un braț al țărmului, somnolent

[1] *Ibid.*, p. 1142.

și masiv în apa limpede. Un zgomot depărtat de motor a urcat în aerul nemișcat, pînă la noi. Și, foarte departe, am zărit un vas pescăresc înaintînd imperceptibil pe întinderea strălucitoare."[1]

Atunci cînd vorbește de clipele iubirii cu Maria, Meursault devine, în mod izbitor, adolescentul dionisiac din *Nunți,* în deplină comuniune cu marea, cu soarele, cu incandescența erosului. Apropierea de femeia iubită se face în virtutea acelui tropism senzual, atît de specific tinereții, fiind destinat să împreuneze trupurile „Am ajutat-o să se urce pe o geamandură și, în această mișcare, i-am mîngîiat ușor sînii. Eram încă în apă și ea stătea întinsă pe pîntece. S-a întors atunci către mine. Părul îi cădea în ochi. Rîdea. M-am urcat alături de ea pe geamandură. Mă simțeam bine și, oarecum în glumă, mi-am dat capul pe spate și l-am lăsat pe pîntecul ei. Ea n-a spus nimic și am rămas cum mă așezasem. Aveam tot cerul în ochi și era albastru și auriu. Sub ceafă simțeam pîntecul Mariei pulsînd domol. Am rămas astfel mult timp, pe jumătate adormit."[2] Meursault este capabil de intense fericiri adamice, resimțite cu o perfect normală profunzime și acuitate a simțurilor „Soarele de după-amiază nu ardea, dar apa era călduță, cu mici valuri lungi și lenețe. Maria m-a învățat un joc. Trebuia ca, înotînd, să prind în gură spuma valurilor și apoi, întors pe spate, să o proiectez către cer. Rezultatul era o dantelă aeriană care se destrăma sau îmi cădea pe față, ca o ploaie caldă. Dar, după cîtva timp, gura îmi era arsă de amărăciunea sării. Maria s-a lipit atunci de mine, în apă, și și-a apropiat gura de-a mea. Limba ei îmi răcorea buzele și un timp ne-am rostogolit în valuri. Cînd ne-am îmbrățișat, Maria mă privea cu ochi strălucitori. Am îmbrățișat-o. Din această clipă nu ne-am mai vorbit. Am ținut-o strîns lipită de mine, ne-am grăbit să găsim un autobuz, să mergem acasă și să ne aruncăm pe pat. Lăsasem fereas-

[1] *Ibid.*, p. 1159.
[2] *Ibid.*, p. 1136.

tra deschisă și era atît de bine să simți noaptea de vară curgînd pe trupurile arămii."[1]

Dacă iubirea (în accepția ei senzorială) trezește voluptatea comuniunii cu o altă ființă, singurătatea și tăcerea constituie confruntări cu tine însuți. Cele mai minuțioase pagini ale confesiunii lui Meursault sînt dedicate unor asemenea clipe, un singur moment solilocviul singurătecului nefiind un apolog al *însingurării*. Meursault pare un ins înstrăinat împotriva dorinței sale. Impulsul său permanent rezidă într-o cordialitate naturală față de oameni și de lume. Semnificativă este descrierea unei după-amieze duminicale petrecută în camera sa modestă.

Camus mărturisea, într-o notă a carnetelor sale, caracterul *trăit* al *Străinului* : „Trei personaje au intrat în compoziția *Străinului* doi bărbați (dintre care unul sînt eu) și o femeie". [2] Urmele autobiografice din *Străinul* sînt evidente (începînd cu eroul crescut de către o mamă, în absența tatălui pe care nu l-a cunoscut niciodată). Printre motivele *personale*, agreate de Camus și introduse în țesătura delicată a romanului, se află și dureroasa reverie asupra existenței, încercată în tăcerea și liniștea orelor de repaus ale unei duminici. Pe cînd se afla la Saint-Étienne, în ambianța proletară a orașului, Camus însemna în *Carnetele* sale „Știu ce înseamnă duminica pentru un om sărac și care muncește. Știu, mai ales, ce poate însemna o duminică pe înserate și, dacă aș putea oferi un sens și o față celor știute, aș face dintr-o duminică săracă o operă de umanitate." [3]

O astfel de după-amiază a unei duminici apare în *Străinul*, remarcabilă prin precizia notației universului interior al omului sărac, deprins cu mecanismul rutinier al zilei de muncă, și care se găsește oarecum descoperit, depeizat și stînjenit, în fața odihnei. În locul automatului îndeplinind ritualul, prescris cu strictețe, al lucrului coti-

[1] *Ibid.*, pp. 1148—1149.
[2] *Carnets II*, p. 34.
[3] *Ibid.*, p. 54.

dian, apare un ins descumpănit, umplînd imensitatea clipelor cu activități întîmplătoare. „Cînd m-am trezit, Maria plecase. Îmi explicase că trebuie să se ducă la o mătușă. M-am gîndit că era duminică și asta m-a plictisit nu-mi plac duminicile. Atunci, m-am întors în pat, am căutat în pernă parfumul sărat pe care părul Mariei îl lăsase și am dormit pînă pe la zece. Am fumat, pe urmă, tot culcat, pînă la prînz... Mi-am făcut apoi niște ouă și le-am mîncat în tigaie, fără pîine, pentru că nu mai aveam și mi-era lene să mă duc să cumpăr. După dejun m-am plictisit oarecum și am rătăcit prin casă. Cînd mama se afla aici, totul era plăcut. Acum casa este prea mare pentru mine și a trebuit să mut în camera mea masa din sufragerie. Eu nu stau decît în camera asta, între scaunele de paie puțin adîncite, dulapul cu oglinda îngălbenită, lavaboul și patul de aramă. Restul este în părăsire. Mai tîrziu, pentru a face ceva, am citit un jurnal vechi. Am decupat o reclamă de săruri Kruschen și-am lipit-o într-un caiet unde introduc diferite tăieturi de prin ziare care mă amuză. M-am spălat pe urmă pe mîini și, pentru a termina, m-am așezat pe balcon."

Minuțiozitatea depusă în descripția figurilor umane fugare, prinse pe ecranul limitat al străzii, arată un interes acut pentru om. Umanitatea devine singurul spectacol pasionant accesibil individului lipsit de posibilități materiale. În astfel de momente el nu mai este un „străin", un intrus, ci un spectator înlănțuit de pulsația existențelor diverse, intrat în marea comuniune anonimă a lumii.

O parte a fericirii personale este depozitată de către Meursault în acest tumult al vieții colective, în care se simte bine, sentimentul culpabilității dăruit de mecanismul implacabil al vieții sociale încetînd în contact cu furnicarul străzii „Ieșind de la Palatul de Justiție, pentru a urca în furgonul deținuților, am recunoscut pentru o scurtă clipă parfumul și culoarea serilor de vară. În obscuritatea închisorii rulante, am regăsit, unul cîte unul, ca dintr-un străfund al istovirii mele, toate zgomotele

familiare ale unui oraș pe care-l iubeam și ale unei anume ore în care altădată mi se întîmpla să mă simt mulțumit. Strigătele vînzătorilor de ziare în aerul liniștit, ultimele păsări în scuaruri, chemarea negustorilor de sandviciuri, geamătul tramvaielor la marile curbe ale străzilor și această rumoare a cerului înainte ca noaptea să se răstoarne asupra portului, toate recompuneau pentru mine un itinerar al unui orb, atît de bine le cunoșteam înainte de a intra în închisoare. Da, era ora în care, cu mult timp în urmă, mă simțeam mulțumit." [1]

În virtutea unei astfel de atracții către ceea ce Meursault numește starea de „mulțumire", trebuie înțeleasă afecțiunea discretă, dar trainică prin care se simte legat de oameni simpli, ca Céleste, patronul bistroului, Emmanuel, colegul său de birou, sau bătrînul Salamano, ducînd o existență de însingurat alături de cîinele său bătrîn și bolnav de rapăn. Este o lume tăcută, în care sentimentele se împărtășesc în virtutea unui transfer direct, în absența aproape totală a cuvintelor. Sînt oameni care nu „vorbesc pentru a nu spune nimic", după interpretarea dată caracterului taciturn al „străinului" de bunul Céleste „cu pîntecul său mare, cu șorțul și mustățile albe", cum îl descrie Meursault, pentru a sublinia întrucîtva relația dintre fizionomie și nume. În mijlocul lor, Meursault nu este un „străin", ci un familiar. Fiecare membru al acestui grup amical își sprijină prietenul în momente grele cu un cuvînt cald (cum este expresia lapidară a durerii lui Céleste la vestea morții mamei lui Meursault „Nu poți avea decît o singură mamă"), sau cu audierea înțelegătoare a suferinței celuilalt, cum face chiar Meursault față de Salamano.

Parțial, Camus a plecat, în conturarea întregii sale tipologii din *Străinul*, de la o observație a lui Giraudoux, predecesorul său în configurarea literară a sentimentului înstrăinării „Inocența unei ființe înseamnă adaptarea ei absolută la universul în care trăiește". [2]

[1] *Ibid.*, p. 1192.
Carnets I, pp. 89—90.

Universul *Străinului* este, într-un fel, populat de mari inocenți trăind cu intensitate viața la un nivel care le-a fost conferit, prin destinul lor de sclavi salariați, de modești și umiliți. În meditațiile lui Camus privind *Străinul* există o însemnare trădînd participarea afectivă a scriitorului la semnificația cărții pe care o elaborează „Exigența fericirii și căutarea ei răbdătoare... Să nu accepți convenția și orele de birou. Să nu renunți. Niciodată să nu renunți — să ceri întotdeauna mai mult. Dar să fii lucid chiar în timpul acestor ore de birou. Să aspiri către nuditatea în care ne aruncă lumea, de îndată ce sîntem singuri în fața ei. Dar, mai ales, pentru a fi, nu pentru a părea." [1]

Oroarea de convențional, de minciunile aparenței, este înscrisă adînc în universul interior al lui Meursault. Într-adevăr, din acest punct de vedere, el este un mare inocent, apărînd puritatea adevărului chiar atunci cînd adevărul său personal îl pune în primejdie, fiind repudiat de către societatea constituită. Astfel, își declară cu simplitate lipsa de credință religioasă, prin incapacitatea fundamentală de a trăi spiritual altceva decît concretul existenței. Ancheta reține declarația „Antechristului", cum îl numește ironic anchetatorul judiciar, și va apăsa în balanța rechizitoriului și a sentinței. Meursault are oroare de minciună. Luciditatea sa este bazată, în primul rînd, pe adevăr. Nu este vorba de un adevăr ostentativ pe care caută să-l impună lumii, ci de un adevăr al lui, în numele căruia oferă răspunsuri la întrebările pe care existența i le ridică. De remarcat că, în virtutea sentimentului culpabilității față de codul sever, deși nescris, al convențiilor sociale, Meursault nu pune niciodată întrebări. El este omul care răspunde la întrebările ce i se pun, dar răspunsurile sale sînt de o corectitudine perfectă, pentru că nu dorește să „pară", ci să „fie", așa cum este. De aici răspunsurile care pot părea stranii, la întrebările Mariei despre iubire și căsnicie. Dar Maria este un om simplu,

[1] *Ibid.*, p. 92.

ca și Meursault, o inocentă în puritatea dăruirii ei, și intuiește onestitatea în ceea ce putea să pară scandalos.

Lucrurile se complică, la dimensiuni monstruoase, în momentul în care Meursault, din universul său uman, cotidian și familiar, intră în lumea convențiilor morale, judiciare, religioase, ale statului burghez. Separarea strictă a celor două părți ale romanului are semnificația precisă a trecerii lui Meursault din umanitate în prizonieratul inumanității, al ipocriziei, al culpabilității absolute a insului dorit să-și apere puritatea, inocența, onestitatea. Din acest moment începe procesul extraneității. Pentru că, așa cum observă avocatul apărării, în fața instanței de judecată nu este discutată crima, motivele ei, sancțiunea pe care o merită asasinatul nepremeditat, întîmplător, ci întreaga existență a lui Meursault, care apare judecătorilor săi în postura de *monstru*. El e vinovat, în primul rînd, de „manifestare a insensibilității", pornindu-se — ca un fapt al acuzării, de o greutate excepțională, pentru că este mereu readus în discuție — de la comportarea cu prilejul morții mamei sale. Faptul de a nu fi plîns, de a fi băut o cafea și de a fi fumat o țigară, în proximitatea catafalcului, legătura cu Marie Cardona, a doua zi după înmormîntare, amiciția cu Raymond Sintès, necredința sa religioasă, toate sînt coroborate pentru a constitui — în absența vădită a premeditării crimei — o intenționalitate actului criminal. Procurorul, de altfel, nu ezită de a formula o astfel de idee, atunci cînd spune că Meursault și-a înmormîntat mama „cu un suflet de criminal". Acuzatorul public invocă „vidul" interior al acuzatului amenințînd să devină „o prăpastie în care societatea ar putea sucomba". Plecînd de la argumentul că Meursault nu avea nimic comun cu o societate ale cărei „reguli esențiale" le ignora, procurorul cere pedeapsa capitală. Tot procesul, hiperdimensionat caricatural (galeria de oameni ai legii fiind surprinsă cu o fină ironie și avînd o semnificație net satirică, printr-o notă de ridicul introdusă insidios, fără ostentație), ia proporțiile unui implacabil mecanism distructiv, cu totul surd și absent la

datele realității celei mai elocvente. Mărturiile apărării, în substanța bunelor aprecieri date de către Céleste, Salamano, portarul azilului, Maria, Raymond, sînt răsturnate într-un revers acuzator. Cuvintele se dovedesc a avea o stranie ambiguitate. Maria este obligată să reconstituie legătura ei cu acuzatul. Tînăra relatează adevărul faptelor, dar procurorul, utilizînd expresia însăși a depoziției făcute, extrage un sens acuzator. Neputînd suporta tragicul absurdului, substanța lui acidă, profund sfîșietoare, Maria „a izbucnit în lacrimi, a spus că lucrurile nu stau astfel, că în realitate era vorba despre altceva, că este silită să spună tocmai contrariul a ceea ce crede, că ea mă cunoaște bine și că nu făcusem nici un rău".[1] Dar tînăra femeie este întreruptă și evacuată din sală.

În fața acestei continue răsuciri a tot ceea ce se spune către o semnificație acuzatoare, avocatul apărării, numit din oficiu și neavînd, în particular, nici el o părere prea bună despre inculpat (Meursault refuză să joace un rol al penitenței, prin care apărătorul sconta obținerea achitării), exclamă la un moment dat, oferind cea mai succintă și exactă caracterizare a ceea ce se petrece în forul judiciar „Iată imaginea acestui proces. Totul este adevărat și nimic nu este adevărat!"[2]

Acesta este, de fapt, și sensul întregii secțiuni a romanului, afectată procesului și reacțiilor lui Meursault în universul celular. Procesul indică geneza absurdului *divorțul*, ruptura operată într-un context aparent unitar.[3] *Străinul* subliniază prăpastia care separă universul omului simplu de acela al societății constituite și al apărătorilor ordinii sale riguroase. În fața instanței judiciare apare

[1] *Pl. I*, p. 1190.

[2] *Ibid.*, p. 1188.

[3] Sentimentul absurdității universului ca punct de plecare al unui proces de extraneitate Camus îl va fi extras, poate, din *Cuceritorii* lui Malraux. Reamintim de procesul în care este implicat Garin la Geneva și de meditația eroului cu privire la această împrejurare: „Stranie este forța amintirilor atunci cînd ești bolnav. Toată ziua m-am gîndit la procesul meu și mă întreb pentru ce anume. În urma acestui proces impresia de absurditate pe care mi-o oferea ordinea socială s-a extins puțin cîte puțin la aproape tot ce putea fi referitor la existența umană."

adevărul, nefalsificat, prezentat în toată nuditatea sa, care aparține lui Meursault, și adevărul construit pe sofism și ipocrizie al completului judiciar, exponent și apărător al „regulilor esențiale" ale societății burgheze. Crima și condițiile ei exacte sînt eludate de către judecată, ancheta și pledoaria acuzării centrîndu-și întregul efort distructiv pe „vidul interior" al acuzatului. Meursault va plăti cu viața nu crima involuntară săvîrșită, ci manifestările așa-numitei sale „insensibilități", comportarea sa particulară stranie față de ritualuri fixate într-o anume structură intangibilă de către codicele nescris, dar săpat în conștiința lumii burgheze.

Acest plan înclinat al cărții, orientat către dispariția inevitabilă a eroului, explică și rostul actului săvîrșit de către Meursault. Ipoteza formulată de Germaine Brée, și reluată, cum am văzut, de către Claude Vigée (care gravitează, prin activitate literară, în orbita spiritualității catolice), și anume a caracterului „ritual" al crimei săvîrșite de către Meursault, nu își are nici o bază reală. Camus a insistat atît de mult asupra reacțiilor psihologice și fiziologice ale momentului crimei, încît faptul apare, fără dubiu, ca o *întîmplare nefericită*, cum o caracterizează bunul Céleste „Pentru mine este vorba de o nenorocire. O nenorocire, toată lumea știe ce înseamnă. Este ceva care te face lipsit de apărare..."[1] Fără crima involuntară, ciocnirea brutală, mergînd pînă la distrugere, dintre lumea lui Meursault și universul justițiar nu putea avea loc. Prin urmare, o proiecție mistică în rațiunea socială și critică a romanului este imposibilă. Aceasta devine, de altfel, și singura legătură esențială dintre *Procesul* lui Kafka și *Străinul*. Ambele servesc ideea extraneității, denunță rezultatele ei tragice, subliniază analitic, cu o forță excepțională, punctul de plecare al fenomenului în divorțul fundamental dintre universul omului simplu, dominat de inocență, și acela al forțelor unui univers oprimator și distructiv. Kafka, în virtutea modalităților creatoare ale expresionismului german, a îngroșat pînă la fan-

[1] *Pl. I*, p. 1173.

tastic latura absurdă, irațională, a întregului proces de alienare a individului, transcriind ca într-o stenogramă, de o fidelitate uluitoare, înseși structurile iraționale ale societății burgheze, orientate represiv împotriva individului anonim prin starea socială. Camus este un Kafka educat la școala dubiului metodic cartezian. Aceeași problemă este debarasată de expresia ei fantastică și irațională, fiind supusă analizei riguroase a unei lumi și a unei gîndiri. Camus își are notat în *Carnetele* sale un aforism datorat lui Alain, cu privire la Balzac, extrem de elocvent în ceea ce privește intențiile sale creatoare, atît în *Străinul* cît și în alte zone ale operei sale „Geniul său constă în capacitatea de a se instala în mediocru și de a-l face sublim, fără a-l modifica". [1] Am sentimentul că într-o astfel de modalitate creatoare rezidă și marele efect artistic al *Străinului*.

Evoluția lui Meursault străbate o linie mereu ascendentă, de la platitudine și mediocritate aparentă la sublim. Momentul de o mare intensitate dramatică este acela al vieții celulare. Din culpabil prezumat, el a devenit acuzat și deținut. Trăise, înainte de a fi închis, într-un univers *concentrațional* (pentru a utiliza noțiunea impusă atît de clar de către David Rousset, în cartea sa cu același titlu), ale cărui ziduri și gratii erau inaparente. Meursault, în virtutea sensibilității acute a oprimatului, intuia existența lor obscură, simțea caracterul restrictiv și represiv al unui regim celular, care nu-și manifesta realitatea decît cu menajamente, pentru a nu-și trăda prezența brutală. Din această intuiție a obscurului decurgea mecanismul psihologic disculpativ al eroului, reflexul său condițional față de culpabilitate, simțită ca o componentă a existenței sale, impusă obsesiv. Într-o „situație fără ieșire", cum își desemnează structural propria sa existență, Meursault se „acomodează", tatonînd zonele de culpabilitate și opunîndu-le inocența sa firească. În virtutea aceluiași mecanism al sensibilității și gîndirii, dominată de luciditate, Meursault începe un adevărat travaliu de

[1] *Carnets II*, p. 21.

acomodare, din momentul în care zidurile permanenței sale detențiuni se închid în jurul său. Jurnalul acestei acomodări, cuprins în partea a doua și ultimă a romanului, iradiază o notă certă de sublim.

Aidoma lui Mîșkin, din *Idiotul* lui Dostoievski, Meursault opune asprimii universului judiciar candoarea sa inepuizabilă, ostilă ideii de tranzacție, personajul fiind în primul rînd de o mare onestitate și avînd propriile sale principii inalienabile cu privire la adevăr. Fără violență, refuză a juca rolul „iubirii filiale tragice" și al „dreptcredinciosului", cerute de către anchetator, deși, în mod vizibil, i se oferă în schimb o șansă în ceea ce privește evoluția procesului său.

Anchetatorul scoate dintr-un sertar un crucifix de argint, încercînd, cu un ultim efort, să trezească în gîndirea acuzatului regretul religios și ideea de ispășire în serviciul divinității. Meursault notează în jurnalul său „Stătea cu tot trupul aplecat peste masă și agita crucifixul deasupra mea. La drept vorbind, îi urmărisem cu greu raționamentul, mai întîi pentru că mi-era foarte cald și în cabinet erau muște mari care mereu mi se așezau pe față, și, pe urmă, pentru că (judecătorul de instrucție, n.n.) îmi făcea oarecum frică. Recunoșteam în același timp că totul era ridicul, pentru că, pînă la urmă, eu eram criminalul. Totuși el a continuat... Mi-a adresat un ultim îndemn, ridicat în toată înălțimea sa, întrebîndumă, dacă cred în Dumnezeu. I-am răspuns că nu. El s-a așezat vădit indignat. Mi-a spus că era cu neputință să nu cred, că toți oamenii cred în Dumnezeu, chiar aceia care își întorc chipul de la el. Aceasta era convingerea lui și, dacă ar fi pus-o la îndoială, viața sa nu ar fi avut nici un sens. «Vrei dumneata, a strigat el, ca viața mea să nu aibă nici un sens?» După părerea mea era un lucru care nu mă privea și i-am spus-o. Dar peste masă el îmi împingea crucifixul sub ochi și striga ca un apucat «Eu sînt creștin. Îi cer lui Christos iertare pentru păcatele tale. Cum poți să uiți că el a suferit și pentru tine?» Mi-am dat seama că mă tutuia, dar mi se făcuse lehamite.

Căldura devenea din ce în ce mai aprigă. Ca întotdeauna, cînd vreau să scap de cineva pe care îl urmăresc cu greu, m-am făcut că îl aprob. Spre surprinderea mea, el îmi spuse triumfător «Vezi, vezi. Nu-i așa că totuși crezi și că i te vei încredința ?» Am spus nu, încă o dată. El recăzu în fotoliul său." [1]

Existența celulară îl obligă la o nouă acomodare. Este trecerea, grea, de la „gîndurile de om liber" la acelea de „deținut". „La începutul detențiunii mele, notează Meursault, lucrul cel mai greu consta în faptul că aveam gînduri de om liber. De exemplu, mă apuca dorința de a fi pe o plajă și de a coborî spre mare. Imaginîndu-mi murmurul valurilor sub tălpi, pătrunderea trupului în apă și senzația de eliberare pe care o regăseam întotdeauna, simțeam, dintr-o dată, cît de strîmte erau zidurile închisorii mele. Dar aceasta nu a durat decît cîteva luni. Pe urmă nu am avut decît gînduri de prizonier."

Meursault învinge, rînd pe rînd, dorința chinuitoare a trupului Mariei, mai întîi, apoi a ideii de femeie, în general, ucide tentația unui fum de țigară, ducînd în același timp o luptă tăcută, îndelungată, victorioasă pînă la urmă, pentru anihilarea curgerii timpului. Încet, încet, toate aceste prezențe concrete, rămase din existența sa liberă, dureroase prin caracterul lor de prospețime, iradiind senzații certe, se pierd și locul lor este luat de către amintiri, fantomele eliberatoare ale vieții trăite readucîndu-l pe prizonier în circuitul meditativ al existenței sale trecute. Se află în acest jurnal al unui culpabil, inocent în universul său interior, o însemnare sublinniind extraordinara valoare a vieții și, în același timp, acuta intensitate a trăirilor eroului, care îl fac să nu aibă loc în conștiință pentru altă prezență tutelară decît a vieții „Cu cît mă gîndeam mai mult, cu atît extrăgeam din amintire o cantitate mai mare de fapte necunoscute și uitate. Am înțeles atunci că un om, a cărui existență liberă s-ar fi redus doar la o singură zi, ar fi putut

[1] *Pl. I*, p. 1173.

trăi pe urmă într-o închisoare, fără greutate, și o sută de ani. Ar fi avut suficiente amintiri pentru a nu fi doborît de plictiseală."

În mijlocul acestui proces de acomodare, în cadrul căruia, cu luciditate, Meursault ajunge în pragul învingerii însăși a ideii de moarte, a dispariției inevitabile, are loc dialogul cu preotul, unul din punctele nodale ale romanului. Meursault refuzase cu hotărîre, în cîteva rînduri, de a-l primi pe funcționarul confesor al închisorii. Împotriva acestei dorințe rezolute, preotul pătrunde în celula sa, în preajma momentului inevitabil al execuției. Întîlnirea dintre condamnat și reprezentantul lumii oficiale (lui Meursault îi este indubitabilă identitatea dintre preot — ca exponent al divinității — și universul concentraționar care-i refuză existența) constituie un moment de apoteoză. Sublimul, păstrat sub aparențele înșelătoare ale mediocrității (în accepția legală, oficială, a noțiunii), irumpe violent, se impune și domină. Într-un astfel de moment, Meursault, modestul funcționar cu o viață atît de searbădă, devine *erou*.

Există o splendidă gradație în acest dialog, de la respingerea calmă, de către Meursault, a ideii de izbăvire prin credință și pînă la singurul gest de violență săvîrșit (îl apucă pe preot de gulerul sutanei, scuturîndu-l și azvîrlindu-i în față tot adevărul existenței sale absurde) și care marchează trecerea de la *meditația pasivă* la *revolta activă*. Luciditatea nu poate avea alt rezultat decît revolta, opoziția energică față de absurditate și de efectele ei inumane.

Dialogul marchează, pentru a doua oară, ciocnirea a două universuri absolut antagonice. Preotul îl întreabă de ce îi refuză prezența „Am răspuns că nu credeam în Dumnezeu. El a vrut să știe dacă sînt sigur de acest lucru și i-am răspuns că, în această privință, nu aveam nici o îndoială de altfel, mi se părea că este un lucru lipsit de însemnătate... Și-a depărtat privirile de mine și, mereu fără a-și schimba poziția, m-a întrebat dacă nu vorbeam astfel dintr-un exces de disperare. I-am explicat

că nu eram deznădăjduit. Îmi era numai teamă, și lucrul mi se părea firesc. «Dumnezeu te va ajuta în acest caz, a spus el. Toți aceia pe care i-am cunoscut în situația dumitale s-au reîntors către el.» Am recunoscut că, desigur, era dreptul lor de a o face. Asta însemna că avuseseră timpul necesar pentru așa ceva. În ceea ce mă privește, nu ceream nici un ajutor și îmi lipsea timpul trebuincios pentru a mai putea fi preocupat de un lucru cu totul lipsit de interes."

Din nou confesorul revine la asaltul credinței, întrebîndu-l pe condamnat dacă din zidurile de piatră, în lungile lui clipe de recluziune, nu a văzut răsărind, în obscuritate, chipul divinității. „Acest chip vă cere să-l recunoașteți", adăugă el. „M-am însuflețit puțin, notează Meursault. I-am spus că de luni de zile privesc aceste pietre. Nu este nimic pe lume care să-mi fie atît de cunoscut ca prezența lor. Poate, cu mult timp în urmă, căutasem pe suprafața lor un chip. Dar acest chip avea culoarea soarelui și flacăra dorinței era acela al Mariei. Îl căutasem în zadar. Acum totul era sfîrșit." Preotul pare descumpănit. În mod vizibil nu mai are de ridicat probleme esențiale, în schimb adversarul său i-a incitat întrebări care încep să-l tulbure. „Iubești dumneata, oare, acest pămînt, cu o astfel de tărie ?... Nu, nu pot să cred. Sînt sigur că ți s-a întîmplat să dorești o altă viață." Răspunsul lui Meursault marchează momentul culminant al ascensiunii către altitudini ale conștiinței și este memorabil „I-am răspuns că desigur mi s-a întîmplat aceasta, dar faptul nu avea o însemnătate mai mare decît a dori să fii bogat, să înoți foarte repede sau să ai o gură mai bine conturată. Toate erau de aceeași mărime. Dar el m-a oprit întrebîndu-mă cum vedeam această altă viață. Atunci i-am strigat «O viață în care mi-aș putea aminti de viața de aici» și, în același timp, i-am spus că nu mai aveam nimic de adăugat."[1]

[1] *Ibid.*, pp. 1205—1203.

Finalul romanului intensifică nota de sublim introdusă în dialogul precedent. Meursault se află în preajma imediată a dispariției sale și singurul sentiment care-l animă este reîntoarcerea către lumea care îl gonise din rîndurile ei, către „calda ei indiferență". Făcînd parte din această lume, trăind cu acuitate valorile ei, ignorînd organic prezența posibilă a unui alt tărîm și a unor valori spirituale, altele decît cele strict umane, Meursault închină ultimul său gînd universului care l-a *înstrăinat* împotriva voinței sale. Redempțiunea sa este numai umanul.

Care este opinia lui Camus, față de sensul acestei creații, atît de disputată sub raportul exegezei critice? *Străinul* constituie un moment crucial în procesul creator al scriitorului, dovadă nu numai referințele sale antume cu privire la ceea ce a vrut să exprime în *Străinul*, dar și numeroasele însemnări postume, atît de frecvent răspîndite în jurnalul său intim, publicat sub titlul de *Carnete*.

Încă din 1946, în cadrul unui interviu acordat lui Gaëtan Picon, răspunzînd nedumeririlor acumulate în diversitatea părerilor critice, Camus căuta să precizeze fondul cît se poate de real și legat de o anume realitate al *Străinului*: „Ceea ce, personal, văd în romanul meu, este, mai ales, o prezență fizică, experiența carnală, ceea ce critica nu a văzut: un pămînt, un cer, un om modelat de către acest pămînt și acest cer. Oamenii de acolo (din Algeria, n.n.) trăiesc cît se poate de simplu, întocmai ca eroul meu. Desigur, un om ca dumneavoastră îl poate înțelege pe Meursault, dar un algerian va pătrunde cu mult mai ușor și mai profund în comprehensiunea sa."[1]

Cu prilejul ediției americane a romanului, față de proporțiile luate de interpretarea lui Meursault ca prototip al insensibilității, ca o epavă a umanului, Camus se simte obligat de a pune lucrurile la punct, în cadrul unei prefețe scrise în mod special. În primul rînd, el accentuează caracterul social al *Străinului*, protestul împotriva

[1] *Le littéraire*, 10 august 1946.

unei structuri sociale care condamnă la moarte onestitatea, repulsia față de „jocul" ei, adică față de multiplele ritualuri cărora omul unei asemenea lumi trebuie să li se supună, refuzul de a se conforma și de a minți. „Cu mult timp în urmă am rezumat *Străinul* printr-o fază care, recunosc, este cît se poate de paradoxală «În societatea noastră orice om care nu plînge la înmormîntarea mamei sale riscă să fie condamnat la moarte». Voiam, prin aceasta, să spun doar că eroul cărții mele este condamnat pentru că nu se integrează jocului. În acest sens el este străin societății în care trăiește, el rătăcește în marginea ei, la periferiile vieții particulare, solitare, senzuale. Iată pentru ce unii cititori au fost tentați de a-l considera ca o epavă. S-ar putea avea totuși o idee mai precisă cu privire la acest personaj, mai conformă, în orice caz, cu intențiile autorului, dacă se pune întrebarea prin ce anume Meursault nu se integrează jocului. Răspunsul este simplu el refuză să mintă. A minți nu înseamnă pur și simplu a spune ceea ce nu este. Înseamnă tot atît de bine, sau înseamnă mai ales, a spune mai mult decît este sau, în ceea ce privește sufletul omenesc, a spune mai mult decît simți. Iată ceea ce facem cu toții, zilnic, pentru a ne simplifica existența. Meursault, contrariu aparențelor, nu dorește să simplifice viața. El spune ceea ce este, refuză să-și mascheze sentimentele și, de îndată, societatea se simte amenințată. Meursault pentru mine nu figurează, prin urmare, o epavă, ci un om sărac și gol, iubind soarele care nu lasă nici o umbră. Departe de a fi lipsit de orice sensibilitate, el este însuflețit de o pasiune adîncă și tenace, pasiunea absolutului și a adevărului. Fără îndoială sîntem în fața unui adevăr încă negativ, adevărul de a trăi și de a simți, dar, în lipsa unui astfel de adevăr, nici o cucerire asupra noastră sau asupra lumii nu va fi vreodată posibilă. Prin urmare, cine va citi în *Străinul* istoria unui om, care, în absența oricărei atitudini eroice, acceptă să moară pentru adevăr nu se va înșela prea mult." Și, ca un adaus la ideea de mai sus, răspunzînd tentativelor de interpretare mistică a roma-

nului său, Camus notează „Mi s-a întîmplat, de asemenea, să spun, tot în mod paradoxal, că am încercat să figurez în personajul meu singurul Christos pe care noi l-am putea merita. Se va înțelege, după aceste explicații, că am spus-o... cu afecțiunea puțin ironică pe care un artist are dreptul de a o simți pentru personajele creației sale."[1]

Precizarea oferită de către romancier, cu prilejul ediției americane a *Străinului,* este rezultatul meditațiilor înscrise în jurnalul său. Dacă Sartre, la apariția cărții, sublinia valoarea ei neobișnuită, în schimb presa oficială franceză (a regimului petainist), intuind substanța ei protestatară, o întîmpină cu obiecții dure. În ianuarie-februarie 1942, Camus schița două scrisori către critici detractori ai romanului său, misive scrise nu în vederea trimiterii lor, dar mai mult ca rezultat al revoltei scriitorului împotriva aberațiilor care puteau fi formulate în jurul unei creații elaborată cu trudă și cu o minuțiozitate excesivă a cizelării. „Trei ani pentru a scrie o carte, notează Camus, și numai cinci rînduri pentru a o ridiculiza — pe deasupra și cu citate false." Criticile la care se referă Camus (dînd numai inițialele autorilor), priveau moralitatea „negativă" a cărții, împingînd lucrurile pînă la denunțarea ei ca un factor nociv în sfera spiritualității naționale franceze. Iată pentru ce, indignat (și poate mai mult mîhnit decît realmente indignat), Camus îi scrie interlocutorului său, în scrisoarea „destinată a nu fi trimisă", cum subliniază el „Nici dumneavoastră și nici altcineva nu are calitatea de a judeca dacă o operă poate sluji sau dăuna națiunii, în acest moment sau pentru eternitate. Refuz, în orice caz, să mă supun unor asemenea jurisdicții și în aceasta rezidă rațiunea acestei scrisori."

[1] A. Camus, *The Stranger,* 1958, New York, Appleton-Century, Crofts, Inc. London, Methuen & Co. Ediție realizată de Germaine Brée și Carlos Lynes.

Camus este afectat mai ales de identificarea eroului cărții sale cu un specimen zoologic, trăind numai în virtutea instinctelor, ceea ce presupune anularea oricărui sens social al romanului.

Semnificația romanului este definită lapidar, într-o altă însemnare : „*Străinul* descrie nuditatea omului în fața absurdului".[1] Și în altă parte a *Carnetelor*, o referire mai amplă „Neîncredere față de virtutea formală — iată explicația acestei lumi. Cei ce au simțit această neîncredere față de ei înșiși și au extins-o la toți ceilalți, au extras din ea o susceptibilitate neîncetată cu privire la orice virtute declarată... Tot ce am gîndit sau scris se raportează la o astfel de neîncredere (în aceasta constă și subiectul *Străinului*)."[2]

Tot în *Carnete*, Camus atrăgea atenția asupra faptului că romanele sale au „un sens social *și* un sens metafizic. Ambele sînt identice."[3]

Afirmația făcută solicită un răgaz meditativ și analitic, cu atît mai mult cu cît o idee general acreditată (nu există decît puține excepții) face din *Mitul lui Sisif* exegeza filozofică a *Străinului*.

Astfel, pentru Robert de Luppé, *Străinul* nu poate fi decît o ilustrare a filozofiei absurdului. Romanul, scrie interpretul, „nu este o simplă narațiune și cititorul, pentru a-l gusta mai bine, trebuie să caute îndărătul imaginilor gîndirea care le suscită".[4] Pierre de Boisdeffre este de aceeași părere : „Cîteva luni după apariția *Străinului*, Camus ne-a oferit explicația acestei narațiuni glaciale : *Mitul lui Sisif*..." [5] Exegeza franceză a influențat atît de mult pe cea anglo-saxonă, încît un interpret american, frecvent solicitat în studiile camusiene de dincolo de Atlantic, Carl A. Viggiani, poate susține că *Străinul*,

[1] *Carnets II*, p. 36.
[2] *Ibid.*, p. 202.
[3] *Ibid.*, p. 50.
[4] Robert de Luppé, *Camus* Editions Universitaires, 1963, p. 67.
[5] P. De Boisdeffre, *Métamorphoses de la Littérature (II) de Proust à Sartre*, Editions Alsatia, 1952, p. 256.

de fapt, nici nu este altceva decît „reconstruirea mitului lui Sisif". Adversarul zeilor a fost transformat, prin procedeu ironic, în modest funcționar de birou, iar sancțiunea Olimpului își găsește echivalentul în existența rutinieră, cenușie și absurdă a eroului.[1] Consubstanțialitatea prezumată a textelor obsedează în atare măsură conștiința unor critici, încît valoarea estetică a eroului dispare, în Meursault fiind văzută o marionetă pe care romancierul o mișcă în virtutea unui program fix. „Caracterul lui Meursault este forțat, scrie P.-H. Simon. Apare, evident, faptul că, oferind un astfel de caracter, dai mai ușor sprijin tezei existenței absurde."[2] Iar pentru Moeller, *Străinul* „nu este un adevărat roman, fiind prea construit pe o idee preconceptă".[3]

Poate, fără a medita asupra efectului critic al unor asemenea apropieri, Sartre, în elogiul pe care îl închină *Străinului,* schițează un dubiu asupra unei identități între *Străinul* și *Mitul lui Sisif* „...acest om lucid, indiferent, taciturn nu este construit în întregime pentru nevoile cauzei..."[4]

Fără îndoială, o atare problemă ar fi devenit marginală dacă nu ar ridica îndoieli cu privire la perfecta identitate dintre viziunea filozofică a scriitorului (așa cum este conturată în lucrările sale despre absurd și despre revoltă) și metafizica implicată în romanele și piesele sale de teatru. Răspunsul nostru la o astfel de întrebare a fost întrezărit, credem, chiar din pagini premergătoare, în care ne exprimam îndoiala cu privire la paralelismul desăvîrșit dintre creația literară camusiană și eseistica sa filozofică. Sentimentul pe care îl avem este că romancierul și dramaturgul au spus cu mult mai mult și mai îndreptățit (sub raportul implicațiilor sociale și filozofi-

[1] Carl A. Viggiani, *Camus, L'Etranger,* Publications of the Modern Language Association of America, vol. LXXI, nr. 3, decembrie 1956, pp. 865—867.

[2] P.-H. Simon. *L'homme en procès,* Neuchatel, 1949, pp. 100—101.

[3] Charles Moeller, *Littérature du XX-e siècle et christianisme,* Casterman, 1953, vol. I: *Silence de Dieu,* p. 54.

[4] J.-P. Sartre, *Situations I,* Gallimard, 1947, p. 109.

ce) decît filozoful propriu-zis (în *Mitul lui Sisif* și *Omul revoltat*). Mai mult decît atît, o serie întreagă de premise filozofice sau sociale, afirmate în creația literară, sînt negate sau anulate la nivelul eseisticii filozofice. Există, prin urmare, în opera lui Albert Camus, o contradicție meditativă între literatură și filozofie, și asupra acestui fenomen va trebui să revenim, în particular, la răstimpuri, pentru că devine frapant atunci cînd străbați metodic creația sa. Ce observații pot fi făcute, în acest sens, în urma confruntării *Străinului* cu *Mitul lui Sisif* (fără a uita anterioritatea romanului față de eseul filozofic)?

Există o continuitate indiscutabilă, pe anume laturi ale implicațiilor meditative, între cele două lucrări. Astfel, *Mitul lui Sisif* dezvoltă problema *divorțului dintre om și viața sa* ca sursă generatoare pentru sentimentul absurdității existenței, pe care se bizuie întreaga structură a *Străinului*. De asemenea o altă perspectivă a aceluiași sentiment tragic, și anume conflictul dintre iraționalitatea lumii și dorința de claritate a individului (ca moment esențial izbucnirii sentimentului absurdității existențiale), infuzează ambele ipostaze ale creației camusiene, atît romanul cît și eseul filozofic, în *Străinul* acest conflict constituind întreaga a doua secțiune a narațiunii, începînd cu ancheta judiciară, cu procesul și dezbaterea polemică dintre Meursault și confesor. La modul inaparent, conflictul există și în prima parte a romanului. De aici decurge permanentul sentiment de culpabilitate al eroului în fața misterelor relaționale, a riturilor necodificate, dar simțite ca o putere apăsătoare, în viața de toate zilele, și cărora dorința sa de claritate, cu tot efortul pe care îl depune, nu le poate conferi un sens, o înțelegere deplină. *Mitul lui Sisif* va oferi acestei probleme fundamentale un spațiu larg; în insistența depusă de filozof am văzut și o rațiune a originalității eseului său și a distanței pe care i-o creează față de gîndirea existențialistă, pentru care absurdul nu este relațional, ci structural, imanent, într-un fel, esenței umane.

În același sens, al continuității, trebuie semnalată trăirea axată exclusiv pe prezent a lui Meursault, oferind romanului o structură de o extremă originalitate și care va constitui una din marile probleme ale dezbaterii critice.

Asemenea continuități nu pot conferi însă un fundament solid ideii de identitate între roman și eseul filozofic.

În primul rînd, Meursault nu reprezintă efectul literar tezist al unei idei preconcepute, așa cum s-a afirmat nu o dată, ci rezultatul observației atente a unei anume tipologii naționale și sociale ; el este un om al Sudului, trăind într-un climat inundat de lumină solară, ceea ce presupune o exacerbare a senzoriilor, dar cu o afectivitate diminuată, inaparentă, comprimată într-un proces îndelungat de reducție prin însăși existența sa de sclav salariat. Mărturiei clare, menite de a contracara ideea tezismului făpturii lui Meursault (cum este aceea citată din ediția americană a *Străinului*), îi pot fi adăugate o serie întreagă de texte adiacente, semnalînd sursa socială indubitabilă a eroului. Înainte de a reface, sub ochii cititorului, izvorul creator, trebuie atrasă atenția asupra discordanței fundamentale dintre *Meursault* și *Sisif*, tocmai în virtutea faptului că unora dintre interpreții operei camusiene identitatea celor două prezențe le apare ca neîndoielnică.

Sisif, la fel ca și Don Juan, ca actorul, cuceritorul, sau celelalte făpturi simbolice reprezentînd absurditatea esențială a existenței, sînt purtătorii unei lucidități funciare, structurale, sînt ființe avînd în permanență ochii deschiși asupra fenomenelor care generează sentimentul absurdului și situația absurdă a condiției lor umane. În absența acestei lucidități absurdul nici nu ar exista, pentru că el are nevoie de o subiectivitate inteligentă, la modul acut, spre a-și impune contururile. Luciditatea are sensul rațiunii umane, individuale, în continuă confruntare cu iraționalitatea lumii în care omul trăiește. Aceas-

tă luciditate nu este rezultatul unui proces, în cazul *Mitului lui Sisif*, ci un dat esențial al omului absurd.

În vădit contrast cu Sisif (sau cu celelalte personaje simbolice pentru omul absurd), Meursault este insul receptiv la tot ce ține de sfera senzațiilor, complet opac față de semnificații. Luciditatea presupune conferirea unei unități existenței. Meursault, dimpotrivă, este obiectul unei dispersiuni trăită cu tragism. Existența lui limitată la un prezent fugar se desfășoară într-o continuă reconfigurare, pe măsura scurgerii clipelor prezente. El alunecă pe asperitățile prezentului, fără a se fixa cu predilecție asupra unui moment și în imposibilitate de a reconstitui existența sa fragmentară, împrăștiată, într-un tot coerent și lucid. De aici și impresia de abulie, de stare maladivă, pe care au mărturisit-o o serie întreagă de cercetători, la capitolul interpretării acestei făpturi enigmatice (numai aparent) care este Meursault. La Meursault luciditatea este rezultatul unui proces. Pivotul acestui proces îl constituie crima fără premeditare pe care o săvîrșește. În contact cu moartea Meursault părăsește lumea senzoriilor, în care părea definitiv claustrat, și intră în lumea înțelegerii, a meditației asupra condiției umane.

Dincolo de structura intimă atît de diferită a celor două personaje simbolice (pentru că și Meursault, prin enorma sa capacitate de generalizare, este un simbol), discordanța fundamentală stăruie și în ceea ce privește finalitatea lor. În acest sens, perspectiva foarte largă și adevărată, atît socială cît și filozofică, sau pur și simplu meditativă, pe care o deschide romanul, este îngustată pînă la desfigurare de către eseul filozofic. Luciditatea conferită lui Sisif îi permite acestuia examenul extrem de atent al datelor care compun fenomenul absurdității existențiale. În același timp, însă, în virtutea unei deformări a sensului ei, aceeași luciditate îl conduce către resemnare (după ce atinge, în treacăt numai, posibilitatea revoltei și a evadării din zidurile coercitive ale absurdului). Sisif este fericit în cazna fără sfîrșit a sancțiunii sale. El învinge pedeapsa Olimpului prin identificarea sa

cu indiferența pietrei, la modul stoic. Meursault, dimpotrivă, configurează ipostaza revoltată violent în fața divorțului tragic dintre om și viața sa. El nu înțelege cu claritate mecanismul monstruos al acestei dilacerări, dar este conștient de faptul că prin dezlănțuirea ei existența este sortită unui final precipitat și brutal. Oricît ar părea de paradoxal și oricît ar tulbura judecăți stabilite ca peremptorii, *Străinul* prefigurează *Omul revoltat* mai mult decît *Mitul lui Sisif*.

Tendința lui Camus, în procesul de elaborare a romanului său, a fost în primul rînd de a condamna fără reticență arbitrarul condiției umane în împrejurările lumii burgheze. De aici și titlul cărții, căutat într-o serie întreagă care i-a apărut prea puțin capabilă de a ilustra ideea fundamentală dăruită ficțiunii creatoare. *Străinul* este romanul *alienării* individului în lumea burgheză, examinează datele acestui proces de înstrăinare care, prin Hegel (la modul metafizic) și prin Marx (într-o viziune amplă a tuturor datelor), s-a impus lumii moderne ca unul din fenomenele sale fundamentale.

Din însemnări intime, din eseuri literare sau articole politice ocazionale, se poate vedea importanța acordată de către Camus fenomenului alienării și pot fi precizate datele care i-au fost în mod special sensibile și cărora le-a oferit o dezvoltare mai atentă.

Însuși faptul de a fi ales ca centru de rotație al romanului său un modest funcționar algerian denotă intuirea proporțiilor pe care alienarea le poate lua prin conjugarea în simultaneitate a datelor ontologice și gnoseologice. Înstrăinarea, în cazul lui Meursault, afectează existența și conștiința eroului, dincolo de el aflîndu-se substanța sa umană îndepărtată prin procesul muncii salariate, sub forma concretă a bunurilor inaccesibile, și în primul rînd a banului. Meursault constituie în mod izbitor imaginea omului diminuat în reacțiile sale vitale, golit de trăire interioară, prin înstrăinarea substanței umane, redus la un simplu contact senzorial cu lumea înconjurătoare, pe care o simte ca o forță în permanență

ostilă. Fenomenul alienării se manifestă printr-o asceză severă în care reducția operează nu numai în limita bunurilor exterioare, dar și asupra puterii meditative, a eficienței sentimentelor sau mișcărilor omului. „Cu cît *ești* mai puțin, cu cît îți manifești mai puțin existența, cu atît *ai* mai mult, cu atît mai mare este viața ta *înstrăinată*, cu atît mai mult pui deoparte din esența ta înstrăinată." Fenomenul analizat de către Marx obsedează conștiința lui Camus. Prin intermediul marxismului el intuiește genunile încă nedesăvîrșit explorate ale personalității umane, supuse procesului alienării. Este cunoscut proiectul, rămas în însemnările din *Carnete*, cu privire la un eseu asupra săptămînii de patruzeci de ore și în care Camus este stăpînit de proporțiile *umilirii* omului în procesul muncii, în lumea capitalistă. Ideea o extrage din priveliștea tragică a muncii în cadrul propriei sale familii. Aici oamenii lucrează cîte zece ore pe zi sub amenințarea continuă a șomajului.

Ideea că un astfel de efort ar avea aparența *demnității* o găsește ridicolă. „Demnitatea muncii, notează el, nu poate exista decît în situația unei munci liber acceptate." Dar un astfel de aspect îi este străin capitalismului. În existența dominată de burghezie și capitalism „munca îi zdrobește pe oameni... Ea pune în acțiune o metafizică a umilinței."[1]

În locul eseului nerealizat, Camus scrie un pamflet împotriva politicii nepopulare a lui Daladier, *Dialog între un președinte de Consiliu și un salariat plătit cu 1200 franci pe lună*, în care pauperizarea substanței umane este reformulată în termeni tranșanți : „Mă voi mărgini să vă spun doar atît : oamenii politici nici nu-și imaginează cît de greu e să fii om pur și simplu. Cît de greu este de a trăi, fără a fi nedrept, o existență pătrunsă de nedreptăți cu 1200 de franci pe lună, cu o nevastă, un copil și certitudinea că vei muri fără să fii înscris în paginile vreunui manual de istorie."[2] Mult mai tîrziu,

[1] *Carnets I*, p. 114.
[2] *Pl. II*, p. 1318.

după apariția înconjurată de răsunet a *Străinului,* Camus se simte atras de prozatorii în a căror operă regăsește tema fundamentală a alienării individului ca rezultat al mizeriei sociale. În rîndul acestora se află Louis Guilloux, autor al *Sîngelui negru, Pîinii visurilor, Casei poporului* etc. Camus atestă adevărul aforistic înscris de Guilloux, ca o recomandare a romanului *Sîngele negru :* „Adevărul acestei vieți nu este pur și simplu că murim, dar că murim furați" Iar în ceea ce privește *Casa poporului,* romannul îi impune realitatea „omului singur, pradă unei sărăcii tot atît de lucie ca și moartea" Și, elogiind opera lui Guilloux, autorul *Străinului* adaugă : „Admirabil exemplu de artă indirectă, prin intermediul căreia Guilloux ne face să simțim cît de mult răpește mizeria din puterea pasiunilor, care îi sînt străine. Un exces de sărăcie scurtează memoria, slăbește elanul prieteniilor și iubirilor. Cincisprezece mii de franci pe lună, o viață de atelier, și Tristan nu mai are nimic de spus Isoldei sale. Iubirea devine și ea un lux, iată condamnarea." [1]

Modul extrem de divers în care a fost receptat *Străinul,* interpretările atît de discordante acumulate în jurul acestui text integrat la ora actuală printre elaborările clasice ale literaturii universale contemporane (clasicitatea fiind înțeleasă în sensul interesului enorm acumulat în jurul cărții pe toate meridianele și la nivelul tuturor vîrstelor) ne fac atenți asupra faptului că ne aflăm în fața unei creații de tip simbolic. Caracteristica geometrică, dacă ne putem exprima astfel, a textului simbolic este perfecta lui rotunjime, împrăștiind fulguri orientate diferit după fascicolul de lumină aruncat asupra luciului perfect, rezultat din migala cizelării, a polisării obiectului. Am oferit o imagine cvasisculpturală pentru a fi înțeleasă mai bine senzația cît se poate de concretă dăruită de lectura *Străinului,* senzația contactului cu o sferă desăvîrșită, cu un obiect rotund, lustruit cu infinită răbdare și iradiind, prin aceasta, lumini sau imagini di-

[1] *Ibid.,* pp. 1114—1115.

ferite. Valoarea simbolică rezultă dintr-o structură echilibrată, în care toate părțile își răspund armonios. Ideea fundamentală a simbolului infuzează organic toate suprafețele și articulațiile, pătrunzînd pînă la ultima celulă a romanului — fraza — și pînă la ultima particulă a acestei celule — cuvîntul. Geometriei exterioare îi corespunde, în textul simbolic, o geometrie interioară.

Subtextul și fundalul, foarte fin profilat, al întregului roman este *moartea*. Absurdul se declanșează din proiectarea unei existențe plate, aparent cu totul inutile, pe pînza întunecată a morții inevitabile. De la moartea, prin epuizarea resurselor biologice, a mamei, romanul evoluează către moartea eroului, prin epuizarea resurselor de echitate ale unei întregi societăți. Dacă în fața primei instanțe a morții Meursault a reacționat cu timiditate, cu o anumită absență față de sensul grav al dispariției mamei sale, cu o lipsă de intuiție a fenomenului, pentru că el fusese trăit de către altcineva, în fața propriei dispariții inevitabile el reacționează cu violență în momentul în care înțelege că nu mai are nimic de făcut, decît să aștepte clipa finală. Între aceste două instanțe se interpune uciderea adversarului necunoscut, momentul distrugerii echilibrului perfect al vieții sale cenușii, indiferente, și pătrunderea în zona înțelegerii destinului căruia trebuie să i se supună. Moartea îl face să abandoneze empireul senzațiilor brute, nude, generatoare de fericire indiferentă, dar căruia Meursault i se supune cu voluptate evidentă, și-l introduce în empireul gîndirii tragice, al revoltei. Legătura dintre revoltă și moarte, sub raportul conștiinței tragice, este impresionantă în *Străinul*.

Mit al morții, singura în stare să confere individului un destin și un înțeles al acestui destin, singura în stare să dăruiască, prin contrast, un anume relief vieții individuale și o înțelegere a resorturilor ei, *Străinul* este, în esența sa, cum s-a putut vedea, un mit al alienării, între *moarte* și *înstrăinare* existînd o relație certă de substanță intimă.

Examenul analitic, poate cel mai interesant, este acela al modului în care ideea de moarte, de alienare, de solitudine tragică, de existență cenușie, de infirmitate conceptuală cu privire la viața trăită, idei consubstanțiale și alcătuind un întreg prin variatele resurse ale romanului, reușește să infuzeze materialul constructiv al cărții, pentru a trece din domeniul abstracțiilor deductive în acela al faptului concret, singurul impresionant în materie de roman și singurul hotărîtor în materie de valoare.

Jean-Paul Sartre este acela care a deschis una din cele mai ample investigații cu privire la *Străinul*, și cu sublinieri foarte interesante în ceea ce privește structuri inedite, care au început să se afirme și să se generalizeze în romanul modern. Sartre atrăgea atenția asupra unei particularități stilistice a romanului, și anume lipsa fluenței, a curgerii substanței epice prin intermediul frazelor. *Străinul* își impune atmosfera lui cu totul originală printr-o utilizare la maximum a discontinuității la nivelul celulei configurative a romanului care este fraza. Fiecare frază este o unitate, în felul ei, fără continuitate cauzală imperioasă cu fraza sau cu propozițiile care urmează. Sartre oferea și o explicație acestui fenomen stilistic, spunînd „Pentru a accentua solitudinea fiecărei unități frastice, d-l Camus a înțeles să-și scrie întreaga narațiune la perfectul compus" Și comentatorul adaugă, pentru a face mai bine înțeleasă interpretarea pe care o propune „În loc de a fi aruncată, în felul unei punți, între trecut și viitor, ea (fraza, n.n.) nu este decît o insulă de materie izolată, care își ajunge sieși".[1]

Puține efecte ale exegezei critice au avut un destin atît de răsunător ca acest *perfect compus*, descoperit de către autorul *Drumurilor libertății* ca „secret" al impresiei profunde pe care o impune *Străinul*. Zeci de articole, secțiuni întregi ale unor volume monografice, mai ales în sfera investigației franceze și anglo-americane, au căutat să adîncească observația lui Sartre, generali-

[1] J.-P. Sartre, *Situations I*, Gallimard, 1948, pp. 117—118.

zare, de fapt, a unui efect stilistic parțial al creației camusiene în cauză. Într-adevăr, *Străinul* nu este rezultatul unei intervenții, sau situări, stilistice unice. De altfel, romanul (deși, reamintim, este o retrospecție, o confesiune a unui condamnat la moarte și prin aceasta o cronică a morții) începe, bizar, printr-un prezent absolut al narațiunii „Astăzi mi-a murit mama. Sau poate ieri, nu pot ști prea bine. Am primit o telegramă de la azil «Mama decedată. Înmormîntarea mîine. Sentimente distinse.» E ca și cum nu ar spune nimic. Totul s-a petrecut poate ieri." Narațiunea urmează apoi la un timp al viitorului proxim „Azilul de bătrîni este la Marengo, la optzeci de kilometri de Alger. Voi lua autobuzul la ora două și voi ajunge către seară. În felul acesta voi putea lua parte la veghea de noapte și mă voi reîntoarce mîine seară." Viitorul proxim face parte și el din prezentul narațiunii, fiind un prezent optativ. Urmează apoi o relatare situată la perfectul compus : „Am luat autobuzul de ora două. Era extrem de cald. Am mîncat la restaurantul lui Céleste, ca de obicei. Cu toții erau foarte îndurerați din cauza mea și Céleste mi-a și spus «Nu ai decît o mamă». Cînd am plecat m-au întovărășit pînă la ușă. Eram oarecum zăpăcit și a trebuit să urc pînă la Emmanuel ca să împrumut o cravată neagră și o brasardă. Și-a pierdut și el unchiul cu cîteva luni în urmă." Această modalitate temporală abundă, este adevărat, mai ales în toată secțiunea romanului precedînd uciderea arabului necunoscut și procesul care urmează. Ultima secțiune a romanului, notarea meditațiilor în detențiune celulară, stă în cea mai mare parte sub semnul imperfectului. Plecînd de la observația fină a lui Sartre, deși nu întru totul corespunzătoare realității modale a textului, s-ar putea spune însă altceva, care constituie într-adevăr o particularitate stilistică, și anume că, indiferent de situare temporală, întregul roman este supus unui timp fundamental al prezentului. În acest sens, rezumîndu-se la indicarea efectului utilizării perfectului compus, John Cruickshank, unul din remarcabilii comentatori ai operei camusiene din sfera

criticii anglo-saxone, observă „Efectul perfectului, calitatea lui particulară, rezidă în faptul că, deşi descrie o acţiune trecută, el conservă, în acelaşi timp, într-o foarte mare măsură, valoarea sa originală de prezent... Acţiunea formulată la modul perfectului, deşi s-a produs într-un timp al trecutului, este prezentată ca încă existentă, într-un anume mod, în prezent." Perfectul este, astfel, un timp al experienţei vii, al trăirii în actualitate, deşi lucrurile s-au petrecut demult. Cruickshank mai adaugă o observaţie care e cît se poate de utilă pentru înţelegerea reacţiei puternice pe care lectura o incită în psihologia cititorului : „Utilizarea perfectului... serveşte la umplerea prăpastiei, inerentă oricărei ficţiuni, care separă *romanul-naraţiune-a-romancierului* de *romanul-experienţă-a-cititorului*. El conferă evenimentelor o actualitate care, în mod virtual, creează un *prezent compus*, plecînd de la prezentarea Timpului de către autor, la care se adaugă experienţa proprie pe care o are cititorul... În plus, bineînţeles, perfectul, timp esenţialmente antiliterar... adaugă ceva din forţa de convingere francă şi directă a *mărturiei*. În acest mod, de asemenea, el contribuie la stabilirea unei anume complicităţi între cititor şi narator, înlăturînd astfel prăpastia care-i separă."[1]

Prin urmare, indiferent de temporalitatea utilizată (şi nu poate fi ignorată predilecţia lui Camus pentru acest perfect compus, care a fixat atît de mult atenţia cercetătorilor operei sale), timpul care domină naraţiunea în *Străinul* este prezentul, trecutul sau viitorul fiind subordonate acestui prezent tutelar care le absoarbe. Stilistic Camus traduce, în acest fel, una din observaţiile sale insistente asupra caracteristicilor omului absurd, formulată aforistic în *Mitul lui Sisif* : „Prezentul şi succesiunea de timpuri prezente, în faţa unei inteligenţe neîncetat lucidă, iată idealul omului absurd".

[1] John Cruickshank, *Camus, Technique in* l'Étranger. French Studies, vol. X, nr. 3, iulie 1956, pp. 241—253 şi *Camus and Language*, Letterature moderne, VI, nr. 2, martie-aprilie, 1956, pp. 197—202.

O altă particularitate structurală decurge din această originală utilizare a timpului narațiunii, sau se alătură ei. Romanul este scris la persoana întîi, este o confesiune, ceea ce presupune un sondaj prelungit și fin în universul interior al unei individualități. Predilecția literaturii moderne pentru „cronica interioară" a creat, de la *Adolphe* al lui Benjamin Constant și pînă la monumentul proustian, pentru a ne rezuma la sfera literaturii franceze, excelente instrumente analitice, de diferite tipuri și utilizări, destinate unei mai bune cunoașteri a personalității umane. În orice caz *confesiunea* presupune analiză și autoanaliză. Cu *Străinul* ne aflăm în fața unei mărturii non-analitice. Deși scris la persoana întîi, textul nu ne permite o pătrundere în universul interior al eroului, acesta rămînînd un teritoriu necunoscut chiar pentru cronicar, pentru autorul confesiunii. Meursault, de-a lungul întregii sale mărturii, ne împărtășește atitudini, comportamente, reacții senzoriale, plăcute sau neplăcute, dar la modul cel mai lapidar cu putință, ca un ins care nici nu a întreprins vreodată o incursiune în conștiința sau sensibilitatea sa intimă. Trăind izolat de oameni, Meursault este izolat și *străin* chiar față de sine. În orice caz, în domeniul gîndirii, al introspecției sau simplei reflecții asupra reacțiilor sentimentale, el se descurcă destul de greu. Unica zonă în care recepția sa devine sigură este aceea a reacțiilor senzoriale. Asupra acestui mod de reactivitate el este, de altfel, destul de conștient. Să amintim, în acest sens, dialogul dintre Meursault și Maria în problema iubirii. Meursault, conștient de faptul că tot ceea ce săvîrșește sau spune capătă un caracter cu totul străin în conștiința celor din jurul său, ar dori să contraargumenteze, să arate că este „ca toată lumea", dar își dă seama că o astfel de afirmație devine inutilă și renunță, „din inerție", cum adaugă el. Cu finețe Camus atinge aici o ipostază a fenomenului înstrăinării care decurge din raporturile interumane, în universalitatea lor, și anume modul *înstrăinat* de percepere a atitudinii umane de către cei din jur. Gesturile și cuvintele noastre, avînd un anume

înțeles, precis pentru noi, capătă în conștiința celor din preajma noastră un alt înțeles, nu o dată opus sensului lor nativ. Maurice Merleau-Ponty, într-o explicație care se învecinează mult cu sensul existent în *Străinul,* spune în această privință „Lumea este făcută într-un asemenea mod, încît acțiunile noastre își modifică sensul de îndată ce se despart de noi ⟨...⟩ ca și cum ar fi pentru noi un destin inevitabil de a fi văzuți altfel decît ne vedem noi. Avem astfel, pe drept, sentimentul că acuzațiile care ne vin din afară nu ne privesc întru totul, contingența fundamentală a vieții noastre face să ne simțim străini procesului pe care ni-l fac ceilalți." [1]

Ceea ce în mod obișnuit, prin urmare, se manifestă ca un proces de înstrăinare, în relațiile dintre oameni, devine acut în momentul în care această extraneitate funciară, oarecum, se complică prin intervenția autorităților sociale, cu funcție represivă.

Limbajul lui Meursault este non-analitic, pentru că omul care îl formulează a încetat de mult să mediteze asupra existenței sale. La întrebările insistente ale avocatului cu privire la reacția exactă pe care ar fi avut-o în momentul morții mamei sale, Meursault își răspunde cu precizie : „Pierdusem întrucîtva obișnuința de a-mi pune întrebări și îmi era destul de greu de a-l lămuri. Fără îndoială îmi iubeam mama, însă acest lucru nu însemna nimic... Ceea ce puteam spune cu siguranță este că aș fi preferat ca mama să nu moară. Dar avocatul avea un aer nemulțumit. Îmi spuse «Asta nu este destul»."

În general, atît comunicarea cu sine însuși cît și cu lumea înconjurătoare este redusă la minimum. El singur este conștient de faptul că în făptura lui senzoriile au o netă preponderență asupra meditației. „Nevoile mele fizice, spune el, îmi tulburau adeseori sentimentele." Iar în ceea ce privește acuzația de a fi taciturn și închis, eroul recunoaște „Niciodată nu am avut mare lucru de spus. Și atunci am tăcut."

[1] M. Merleau-Ponty, *Sens et Non-Sens,* Nagel, 1949, p. 76.

Contactul dintre Meursault și lume este dificil, el nu se face în mod direct, ci indirect, *ceva* interpunîndu-se între sensibilitatea sa și mediul ambiant. Acest *ceva* trădează situația sa de înstrăinat, de ins care vede oamenii, le poate descrie mișcările, dar este incapabil de a explica sensul lor. Ne amintim aici de analogia pe care Camus o făcea, în *Mitul lui Sisif*, între sentimentul absurdului și observarea ființei umane prin geamul unei cabine telefonice, cu înregistrarea mișcărilor făcute în absența audierii vocii insului respectiv. Spectacolul dintr-o dată ne introduce cu bruscheță în sfera absurdului, pentru că dorința noastră de claritate cere o înțelegere a agitației omului pe care-l vedem, dar această dorință este făcută inoperantă prin faptul că nu putem auzi ceea ce omul spune. Rațiunea noastră este șocată de iraționalitatea întîmplării. Limbajul lui Meursault (stilul, prin urmare, al memorialului său) este al unui astfel de om, pentru care prezențele umane înconjurătoare și-ar desfășura comportamentul în spatele unui perete despărțitor translucid, — făcînd imposibilă aflarea unui sens precis al gesturilor care sînt executate. Este vorba de conștiința unui om care transformă totul, sau aproape totul, în pantomimă. „După puțin timp o sonerie a răsunat în cameră. Mi-au scos cătușele. Au deschis ușa și m-au introdus în boxa acuzaților. Sala era plină pînă la refuz... M-am așezat și jandarmii m-au încadrat. În acest moment am zărit în fața mea un rînd de fețe. Toate mă priveau : am înțeles că erau jurații. Dar nu aș putea spune ce îi deosebea pe unii de alții. Nu am avut decît o singură impresie eram în fața unei banchete de tramvai și toți acești călători anonimi pîndeau noul venit pentru a-i surprinde ridicolul. Îmi dau bine seama că era o idee neroadă, pentru că ceea ce căutau ei aici nu era ridicolul, ci crima. Totuși diferența nu este prea mare și în orice caz era ideea care mi se năzărise atunci."

Două elemente frapează într-o astfel de relatare. În primul rînd abundența verbelor. Faptul este explicabil într-un text care pune accentul în mod stăruitor pe des-

cripția mișcărilor și atitudinilor, ocolind explicațiile cauzale care apar ca inaccesibile. Într-o astfel de situație stilistică este firesc ca expresia să devină oarecum nudă, fără eflorescența metaforelor și a adjectivelor consecutive, care încearcă o explorare în interior dincolo de ceea ce simpla privire a suprafeței ne oferă. Se pare că ne aflăm în fața unui fenomen stilistic caracteristic romanului secolului nostru, opus întregului efort al secolelor anterioare și, mai ales, al celui de al XIX-lea, îndreptat către cultivarea frazei pletorice, mizînd pe elementul adjectival, căutînd metafora rară sau inedită, imaginînd ample explicații analitice fenomenelor subiective sau, în orice caz, obsedat de căutarea cauzalității fenomenelor prezentate. Romanul psihologic, descoperire importantă a secolului trecut, caută mai ales să fixeze cauzalitățile mișcărilor universului interior uman. Romancierul modern, în secolul nostru, este foarte sceptic în această privință. Formulele fixe sau legile extrase cu trudă din observarea psihologiei umane se spulberă îngrijorător în contact cu evidența cazului particular. Un singur lucru rămîne cert mișcările universului interior uman sînt atît de proteice, atît de dinamice, încît în studierea ipotetică a unui singur om trebuie să fim preveniți asupra faptului că putem fi puși în fața apariției insolite, sub privirile noastre analitice, a zeci dacă nu sute de oameni potrivit dinamicii perpetue a personalității umane. Nu întotdeauna pot fi oferite explicații fenomenelor observate și atunci nu avem de făcut altceva decît să descriem manifestările exterioare ale acestor misterioase determinante interne. Să descriem comportamente. Filozofic, o astfel de viziune a lucrurilor, în materie de psihologie umană, a fost concretizată în *realismul anglo-saxon* (Wildon Carr, Bertrand Russell, S. Alexander etc.), transplantat dincolo de ocean în „*New Realism*"-ul american, după numele revistei, apărută în 1912, și care polarizează o astfel de viziune filozofică. Realismul englez și neorealismul american pornesc de la ideea că psihicul (inclusiv conștiința) fiind abstracție, cunoașterea reală este extrem de dificilă, de incertă, de

iluzorie. Putem cunoaşte cu certitudine numai lumea fizică. Pe plan filozofic, prin urmare, supunem certitudinii noastre numai ceea ce se înscrie în parametrii de *Spaţiu* şi *Timp*. Ne aflăm în faţa meditaţiei *behavioriste* (verbul *behave* = a se comporta, iar *behaviour* = conduită, comportament), cu efect mai ales în domeniul psihologiei, redusă la descripţia atitudinilor corporale sau conduitelor, singurele dotate cu realitate certă, palpabilă. Romanul american modern pare dominat de o astfel de viziune a lucrurilor. Merită a fi reţinută, în acest sens, o remarcă a uneia din interpretele cu autoritate ale romanului american de astăzi, Claude-Edmonde Magny „Romancierii americani, scrie autoarea, ne oferă nu atît sentimentele sau gîndurile personajelor lor, cît descrierea obiectivă a actelor, stenograma discuţiilor sau diseursurilor, procesul-verbal al «conduitei» lor într-o situaţie dată". [1]

Prin utilizarea abundentă a modalităţii verbale, prin excluderea, aproape, a elementului adjectival, ia naştere un stil spartan care nu mai caută strălucirea frazei, ci exactitatea ei în descrierea unei situaţii date. Romancierii moderni americani au oroare de excesul de cuvinte abstracte, ornamentul atît de preţuit al frazei romancierilor din secolul al XIX-lea. Hemingway, citat în mod frecvent ca prototip al unei asemenea literaturi spartane, nu uită să menţioneze în romanul *A Farewell to Arms*: *„There were many words that you could not stand to hear and finally only the names of place had dignity... Abstract words such as honour, courage or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers..."*[2]

L-am citat pe Hemingway şi pentru faptul că s-a vorbit şi se mai vorbeşte de apropierea intimă dintre

[1] Cl.-E. Magny, *L'âge du roman américain*, Éditions de Seuil, 1948, p. 50.

[2] „Erau numeroase cuvintele care nu mai puteau fi răbdate şi, pînă la urmă, numai numele localităţilor îşi mai păstraseră o anume demnitate... Cuvinte abstracte ca glorie, onoare, curaj sau sanctitate apăreau indecente în comparaţie cu numele concrete ale oraşelor, cu numerele străzilor, numele rîurilor..."

Camus și marele romancier american. Primul care a făcut o astfel de apropiere, dacă nu ne înșelăm, a fost tot Sartre, în studiul său din 1943, spunînd că *Străinul* nu este altceva decît un Kafka scris cu pana lui Hemingway. O anume corelație de natură creatoare nu a fost negată nici de către Camus, care a ținut să recunoască public interesul pe care scriitori ca Steinbeck, Faulkner, Caldwell sau Hemingway i l-au trezit. Dorința sa era să creioneze un tip uman *lipsit de conștiință aparentă* și maniera comportamentistă i s-a părut excelentă în acest scop. Dar Camus ținea să precizeze „Tehnica americană îmi apare destinată să termine într-un impas... Generalizînd un asemenea procedeu, nu putem ajunge decît la un univers de automate și de instincte. Faptul nu ar însemna decît o considerabilă sărăcire. De aceea, dînd romanului american ceea ce îi revine, aș oferi totuși o sută de Hemingway pentru un Stendhal sau un Benjamin Constant. Și nu pot decît să regret influența pe care o astfel de literatură o exercită asupra multor tineri scriitori."[1]

*

Ceea ce *Străinul* sublinia sub raportul valorilor individuale, intrate în contradicție cu implacabilul mecanism social, *Ciuma* completează sau duce mai departe sub raportul manifestărilor colective. *Ciuma* relatează exilul unei colectivități umane, și spun „relatează" pentru că este o *cronică*, un jurnal intim (trădînd aceeași manifestare cu *Străinul*, prin urmare) al doctorului Bernard Rieux, participant la dramele pe care le consemnează. Dezvoltarea temei exilului, de la ipostaza individuală (așa cum se află cristalizată în *Străinul* și cum, meditativ, este înscrisă în *Mitul lui Sisif)* la experiența colectivă, a implicat, pentru Camus, un mare efort de elucidare a sensului creației dorite și, poate, un și mai mare efort de cristalizare a intențiilor într-o formă care să poată face

[1] J. Delpech, *„Non, je ne suis pas existentialiste", nous dit Albert Camus, Les Nouvelles Littéraires*, nr. 954, 15 noiembrie 1945.

foarte elocvente cele două planuri fundamentale ale romanului. În această privință mărturia romancierului este fără dubiu : „*23 octombrie* (1942, n.n.). *Început. Ciuma* are un sens social *și* un sens metafizic. Ambele au aceeași semnificație. Aceeași ambiguitate ca și în cazul *Străinului*."[1]

Continuitatea, prin urmare, dintre *Străinul* și *Ciuma* nu poate fi eludată în cazul unei exacte interpretări a romanului. De altfel, asupra acestei corelații interioare între cele două romane, Camus mai stăruie într-o notă din jurnalul său intim : „*Ciuma*. Imposibil de a rezolva. Prea multe *hazarduri*, de astă dată în redactare. Trebuie lipit strîns pe o idee. *Străinul* descrie nuditatea omului în fața absurdului. *Ciuma*, echivalența profundă a punctelor de vedere individuale în fața aceluiași absurd. Este un progres care se va preciza în alte opere."[2]

Camus se zbate între dubii care nu l-au încercat cu egală acuitate în nici o altă creație a sa. De altfel, durata elaborării romanului — peste șapte ani — notele extrem de numeroase acumulate pe parcursul redactării, soliloc-viile solicitate și înscrise abundent în jurnalul său intim, versiunile consecutive, dintre care cel puțin două semnalează evidente modificări de viziune și de structură, toate la un loc ne atrag atenția asupra muncii extenuante de laborator din care a rezultat *Ciuma*. Început prin fragmente disparate (iubirea ratată dintre Grand și Jeanette) în anul 1939, romanul își urmează destinul, încă destul de subteran, fără o precizare definitivă a sensului său. La finele lui august 1942, Camus notează în jurnal „De rezumat cît se poate de limpede intențiile mele în legătură cu *Ciuma*".[3] În decembrie 1942 o primă versiune este abandonată, după un examen atent al lucrului săvîrșit pînă atunci, și este schițată o a doua versiune apropiată de cea definitivă. Reflecțiile romancierului dăruite jurnalului cu acest prilej (ele constituie un întreg capitol

[1] *Carnets* II, p. 50.
[2] *Ibid.*, p. 36.
[3] *Ibid.*, p. 46.

al *Carnetelor* dintre anii 1942—1945) sînt de o importanță fără dubiu și le vom utiliza pe măsura necesităților impuse de interpretarea datelor exacte. În noiembrie 1945 un strigăt, de disperare și nădejde în același timp, irumpe din suita însemnărilor : „*Ciuma*. În întreaga mea existență nu am încercat vreodată un astfel de sentiment al eșecului. Nu am nici o certitudine că voi putea duce totul pînă la capăt. Și, în anume ore, totuși..."[1]

Inițial romanul era constituit dintr-o juxtapunere de jurnale intime, însemnări de carnet, note disparate, predici (ale lui Paneloux), pagini de tratat medical (absorbind preocupările doctorului Rieux), totul întretăiat de relatări obiective. „Ultima parte, notează Camus, compusă numai din evenimente, va trebui să traducă prin intermediul lor, și numai prin ele, semnificația generală."

Dar o astfel de structură îl dezamăgește și versiunea este părăsită. Se cristalizează ideea unei cronici, avînd tonul precis al perfectei obiectivități. „Trebuie neapărat ca (romanul, n.n.) să fie o relatare, o cronică. Dar cîte probleme ridică aceasta."[2] Prin urmare, de la o structură modernă, discontinuă, utilizînd modalități expresive variate, se trece la un eșafodaj de tip clasic. Nu compoziția trebuia să fie aceea care să impună romanul, ci ideea lui fundamentală, turnată într-o formă rigidă sau, în orice caz, puțin maleabilă. Dificultatea principală este de a face foarte concretă ideea, de a-i oferi o prezență atît de vie, încît să poată incita emoția cititorului, nu numai meditația asupra realităților prezentate. Camus are sentimentul că operația pe care o întreprinde se înscrie în sfera clasicității „Din punctul de vedere al unui nou clasicism, *Ciuma* ar trebui să fie prima tentativă de elaborare a unei pasiuni colective".[3] Rezolvarea parabolică adoptată pînă la urmă îi este sugerată, cum *Carnetele* arată, de către Daniel de Foë și o găsește în prefața celebrului creator al lui Robinson : „Pentru

[1] *Ibid.*, p., 174.
[2] *Ibid.*, p. 67.
[3] *Ibid.*, p. 175.

Ciuma. Cf. Prefața lui de Foë la cel de al treilea volum din *Robinson*: Serioase meditații în fața vieții și surprinzătoarelor aventuri ale lui Robinson Crusoe: «Este tot atît de rațional de a reprezenta o anume detențiune printr-o alta, ca și de a reprezenta oricare lucru avînd o existență reală prin ceva care nu există. Dacă aș fi adoptat modul obișnuit de a scrie istoria particulară a unui om... orice aș fi spus nu v-ar fi oferit nici o atracție.»" [1] Formula alegorică, sau pur și simplu metaforică, este găsită și va fi păstrată. În ceea ce privește semnificația militantă a romanului, *Carnetele* oferă o subliniere care nu poate fi ignorată „*Ciuma* este un *pamflet*". [2]

Împotriva cui este îndreptată virulența reflecției? Răspunsul la această întrebare implică restrîngerea sferei de investigații a romancierului (extrem de bogată, mergînd de la Melville, cu al său *Moby Dick*, în special, și pînă la opera lui Kafka, o atenție specială fiind acordată paginilor de jurnal ale acestuia) în jurul a două izvoare fundamentale. În primul rînd trebuie luată în considerație însăși experiența de viață a romancierului, creația sa fiind foarte puțin imaginativă (cum de altfel chiar Camus a subliniat nu o singură dată) și foarte mult rezultată din problemele imediate ale vieții. Începută foarte vag în preajma ultimului război mondial, substanța romanului se cristalizează în chiar vîltoarea lui. Flagelul, într-o primă ipostază a elaborării *Ciumei*, este chiar războiul, atmosfera irespirabilă pe care o creează conflagrația mondială, atmosfera cîmpurilor de bătălie reverberată dureros în existența intimă a oamenilor. Dar războiul nu este privit ca un accident trecător. Umbra lui nimicitoare adăpostește sensuri mai grele, inseparabil legate de o semnificație a destinului uman, a vieții omului, a relațiilor stabilite între indivizi și societăți constituite. Parabola propusă trebuia să ofere o vi-

[1] *Ibid.*, p. 175.
[2] *Ibid.*, p. 175.

ziune cît mai amplă asupra tuturor acestor implicații și, în mod îndreptățit, observația lui Camus se depărtează de o consemnare fabulatorie, în felul unui decalc după realitate, îndreptîndu-se către *metaforă*, către simbol și alegorie, mai cuprinzătoare decît relatarea simplă a dramelor războiului. „Vreau să exprim prin intermediul ciumei, notează el în jurnalul său, din decembrie 1942, opresiunea căreia cu toții i-am căzut pradă și atmosfera de amenințare și de exil în care am trăit. Doresc în același timp să extind această interpretare la noțiunea de existență în general. Ciuma va oferi imaginea acelora care în acest război au avut partea lor de meditație, de tăcere — și imaginea suferinței morale." [1] Prima tentație este, prin urmare, de a face din simbolul ciumei o transcriere a dramei războiului. Aspirația este atît de puternică, încît notațiile intime cu privire la primele zile de la declanșarea conflictului (și trimitem cititorul la pagini anterioare în care am semnalat asemenea însemnări) sînt retranscrise, în locul cuvîntului *război* fiind introdus acela de *ciumă*: „Ciuma a izbucnit. Unde este ciuma? În afara știrilor care trebuie crezute și a afișelor care trebuie citite, unde pot fi găsite semnele îngrozitorului eveniment? Ciuma nu se află nici în cerul azuriu, nici pe marea albastră, nici în țîrîitul greierilor, în chiparoșii colinelor. Ciuma nu este nici în saltul impetuos al luminii pe străzile din O. Vreau să cred în ea. Fața îi este căutată, dar se refuză tuturor. Numai lumea este stăpînă și aspectele ei magnifice. Să ai în fața ta această fiară și să nu o poți recunoaște. Atît de puține lucruri s-au schimbat. Mai tîrziu, desigur, vor apare morții, sîngele și teroarea. Dar astăzi nu poți simți altceva decît că începutul flagelurilor este asemănător apariției fericirii lumea și inima le ignoră."

Textul, ca atare, va fi abandonat, dar va rămîne ideea pătrunderii insidioase a flagelului în viața unei colectivități umane care nu poate fi convinsă de prezența lui

[1] *Ibid.*, p. 72.

decît atunci cînd va fi prea tîrziu pentru a mai scăpa din îmbrățișarea asasină. De aici și splendidul ritm ascendent și descendent de care romanul este străbătut și care se transmite ca o senzație aproape fizică cititorului *Ciumei*.

Dar simbolul nu rămîne în această ipostază. Războiul configurat prin intermediul unui simbol nu este o conflagrație pur și simplu, între națiuni, nu este un univers închis numai din necesități tactice, momentane, ci este o înfruntare a celei mai nimicitoare politici înregistrată de istorie, aceea a nazismului. Exilul surprins traduce, de fapt, tragedia omului și a colectivității separată de lume în interiorul unui univers concentrațional. În acest moment al elaborării romanului se impune ca temă centrală problematica *separării*, a despărțirii, de aici și intenția inițială a romancierului de a-și intitula romanul *Despărțirii*, titlu înscris în numeroase pagini de jurnal. În acest fenomen al exilului, cauzat de o forță care anihilează dorința de conviețuire pașnică a omului, intră, desigur, dureroase experiențe personale. La Oran (scena însăși a desfășurării flagelului din *Ciuma*), Camus este, cum am văzut, un timp profesor la o școală a comunității evreilor, instituție frecventată de copii de evrei alungați din școlile oficiale de către legile rasiste ale regimului de la Vichy. Conștiința exilului, a ostracizării din mediul obișnuit, la nivelul vîrstei infantile, înțelegerea sau neînțelegerea de către copii a culpabilității biologice, prin apartenență la o altă rasă, trebuie să fi fost impresionantă, pentru că, transfigurată și intensificată, tragedia reapare în *Ciuma* sub ipostaza agoniei și morții copilului judecătorului Othon. Episodul devine crucial pentru hotărîrea de luptă a doctorului Rieux și a dramei reflexive, adînci, dezlănțuită în conștiința preotului Paneloux. O altă experiență personală, care pătrunde aproape netransfigurată în roman, este aceea a despărțirii silite dintre Camus și soția sa, în momentul întreruperii comunicațiilor dintre Franța și Algeria. Timp de cîțiva ani soții nu se vor mai vedea, comunicînd sporadic prin corespon-

dențe strecurate pe căi ilegale. Rambert, ziaristul, exilat în orașul invadat de ciumă, despărțit brusc de femeia iubită, căreia îi transmite, abstract dar disperat, strigătul său de deznădejde, aruncat dincolo de fortificațiile orașului și încredințat vîntului și mării, nu este altul decît romancierul însuși. O despărțire similară împovărează dureros existența doctorului Rieux. Este de înțeles, astfel, pentru ce *separarea* devine leit-motivul profund și tragic al romanului, tema sa fundamentală. Despărțirea, exilul într-un univers concentrațional, îi apar romancierului ca fiind consecințele cele mai elocvente ale invaziei nazismului. În acest moment fascismul trece pe primul plan al observației sale, războiul rămînînd pe un plan secundar, consecutiv. „Ceea ce îmi pare a caracteriza cel mai bine această epocă, scrie Camus în *Carnete*, este *despărțirea*. Cu toții au fost separați de restul lumii, de cei pe care îi iubeau sau de obiceiurile lor. Și în acest exil au fost siliți să mediteze, bineînțeles cei care o puteau face, iar ceilalți să trăiască o viață de animal hăituit. De fapt nici nu putea exista o cale de mijloc." [1]

Transgresarea de motive — de la război la nazism, ca fenomen colectiv — este vizibilă în intenția, la un moment dat, a autorului de a introduce în roman, ca prezență fizică, dictatorul fascist îmbrăcat în haina simbolică a Ciumei. În ceea ce a fost intitulat „dosarul Ciumei", se află un discurs al tenebrosului personaj simbolic, explicînd necesitatea supunerii existenței umane la realitatea legii sale supreme moartea organizată, sistematică.

Discursul Ciumei a fost eliminat din roman, unde nu-și mai afla rațiunea, din momentul în care simbolistica relatării trebuia să rezulte dintr-o cronică avînd caracter de perfectă obiectivitate. Vom regăsi însă ulterior acest specimen de bună retorică a crimei naziste în piesa *Starea de asediu*, reluare, pe alt plan, a temei fundamentale din *Ciuma*. În ceea ce privește sensul antifascist al romanului, Camus însuși, în fața interpretărilor

[1] *Ibid.*, p. 70.

eronate oferite alegoriei sale, a ținut să precizeze „*Ciuma*, pe care am dorit-o a fi citită pe mai multe portative, are totuși drept conținut evident lupta rezistenței europene împotriva nazismului. Dovadă că, deși inamicul nu este numit, el a fost recunoscut pretutindeni ca atare. Să adaug că un lung fragment din *Ciuma* a fost publicat sub ocupație într-o culegere militantă și că această circumstanță, ea singură, și încă ar justifica transpunerea pe care am operat-o. *Ciuma*, într-un sens, este mai mult decît o cronică a rezistenței. Dar în mod cert, nu este mai puțin." [1]

Dacă faptele și personajele indică sensul social al *Ciumei*, în strînsă legătură cu respingerea patetică a fascismului și dincolo de acesta, cu tot ce poate provoca, prin constrîngere, exilul, solitudinea și dispariția torturată a individului, sensul metafizic al cărții este cu mult mai extins și mai variat. În tema centrală a romanului se întîlnesc, după opinia noastră, și se îmbină perfect două adevăruri fundamentale un adevăr al realității stringente (nazismul și hotărîrea de a-l înfrunta) și un adevăr pascalian, decisiv pentru înțelegerea condiției umane, într-o epocă de moarte și distrugere. În *Meditațiile* lui Pascal apare, în mod impresionant, o prefigurare a condiției umane, într-o astfel de eră a atrocității. Meditația (înscrisă sub numărul 199) este punctul de plecare și al *Condiției umane* a lui Malraux, răspunsul la actul meditativ pascalian fiind, atît la Malraux cît și la Camus, contrariu soluției pascaliene de supunere față de semnele puterii divine. Semnificativ ni se pare un alt dat, și anume tratarea, de către Malraux, a gîndului pascalian într-un mod extrem de liber, pe cînd Camus păstrează o vădită fidelitate față de viziunea pe care Pascal, ca un bun precursor al existențialismului modern, o dăruie cu privire la tulburătoarea condiție a omului. „Imaginați-vă, scrie Pascal, un număr de oameni aruncați în lanțuri și condamnați la moarte, dintre care unii sînt în fiecare zi uciși în văzul celorlalți, cei care mai rămîn privind pro-

[1] *Pl. I.* p. 1965.

pria lor condiție în aceea a semenilor și uitîndu-se unii la alții cu durere și deznădejde, își așteaptă rîndul lor. Este imaginea însăși a condiției oamenilor." [1] *Ciuma*, după cum se poate vedea, nu va fi în esență decît o dilatare, dacă se poate spune astfel, a imaginii fundamentale, zguduitoare, pe care Pascal ne-o oferă. Meditația lui Pascal i se impune lui Camus în perioada elaborării licenței sale în filozofie, pe tema paralelei istorice și filozofice între Plotin și Sf. Augustin (titlul lucrării fiind *Elenism și Creștinism, Plotin și Sf. Augustin*, publicată în volumul *Essais* al colecției Pléiade sub titlul *Între Plotin și Sf. Augustin)*. Printre altele, Camus este foarte atent la planul tragic al gîndirii exprimată de creștinismul evanghelic. Imaginea care domină textele religioase inspirate de legatul neotestamentar este aceea a morții inevitabile, a dispariției lumii. La sfîrșitul secolului al IV-lea Julius Quintus Hilarianus, episcop al Africii proconsulare, calculează în *De mundi induratione* că lumea nu mai are de trăit decît 101 ani. Se creează climatul aproape unic, din punct de vedere istoric, al unei „experiențe colective a morții", după cum se exprimă Camus. „În lumea experienței noastre, adaugă el, realizarea acestei idei a morții înseamnă învestirea existenței noastre cu un sens nou." [2] Și, comentînd celebra meditație pascaliană, Camus schițează negarea finalității divine, strămutînd întreaga putere de realizare a unei opoziții față de o astfel de experiență a morții colective pe plan uman „din acești condamnați la moarte a izbucnit speranța care trebuia să-i mîntuie". [3]

În linii generale, problematica *Ciumei* și rezolvarea ei umanistă erau schițate anticipativ, încă mult înainte ca romancierul să înceapă elaborarea creației sale, în cadrul acestei lucrări de licență. Faptul că problemele spiritului religios vor reapare cu amploare în roman nu trebuie să uimească, dacă privim lucrurile în continuita-

[1] Pascal, *Pensées*, ed. Pléiade, secțiunea III, p. 919.
[2] *Pl. II*, p. 1232.
[3] *Ibid.*, p. 1235.

tea unor preocupări inițiale. Vom avea prilejul de a urmări evoluția unora din ideile lucrării *Între Plotin și Sf. Augustin* nu numai în *Ciuma*, dar și în romanul *Căderea* și în drama *Greșeala*.

Dar planul metafizic al romanului este cu mult mai complex, depășind simpla intenție de traducere, într-o interpretare proprie, a imagisticii pascaliene cu privire la condiția umană. „Una din temele posibile, scrie Camus în însemnările din *Carnete* cu privire la *Ciuma*, lupta dintre medicină și religie : puterile relativului (și încă ce relativ !) împotriva acelora ale absolutului. Relativul este acela care triumfă, sau, mai precis, care nu pierde." [1] În această direcție trebuie privită realizarea dialogului, atît de patetic în calmul său aparent, dintre Rieux și Paneloux, sau problematica sanctității laice, a sfințeniei fără Dumnezeu, exprimată de Tarrou, atît Paneloux cît și Tarrou fiind negați în credințele lor abstracte și ineficiente de către munca tăcută, obstinată, dezbrăcată de orice ostentație, a doctorului Rieux. *Ciuma* închină un elogiu spiritului laic, sau „relativului", cum subliniază Camus.

O altă temă filozofică avînd un circuit prelung în *Ciuma* este aceea a revoltei. Prin intermediul faptelor și dialogurilor, Camus schițează o adevărată fiziologie a revoltei, căutînd momentul în care din disperare izbucnește impulsul salvator al revoltei umane împotriva condiției sale tragice. Romanul urmărește cu minuțiozitate jocul dialectic al deznădejdii și revoltei plină de speranță în variatele reacții ale personajelor față de flagel. Să adăugăm că paralel cu *Ciuma*, pe tot întinsul notelor din *Carnete*, se desfășoară procesul sinuos al elaborării *Omului revoltat*. Pornite dintr-o rădăcină comună, destinele acestor două cărți vor fi totuși extrem de diferite.

Din portativul problematicii metafizice (utilizez termenul în sensul precizat de Camus, punînd accentul pe

[1] *Carnets II*, p. 69.

etimon, și nu pe accepția curentă) nu poate fi omisă ideea umanismului militant. Atributul trebuie adăugat, altfel direcția de gîndire camusiană fiind în pericol de a fi desfigurată. Și Pascal în „gîndurile" sale vorbește de latura bună a ființei umane, după ce, cu pasiune religioasă, îi dezvăluie monstruozitatea „Omul să-și cunoască valoarea, exclamă el, să se iubească ; pentru că există în el o natură capabilă de bine".[1] Dar această esență revelatoare pentru strălucirea umană el nu putea să o smulgă din îmbrățișarea spiritului religios.

Să nu se înțeleagă, în asemenea observații, dorința unei diminuări a geniului pascalian. Ele trebuie luate drept constatări istorice și întru nimic mai mult. Pascal, în esența gîndirii sale, transcende, de fapt, granițele religiei către domeniul laicului. „Acuzația nebună", cum o numește Sainte-Beuve, vorbind de atacul părintelui Hardouin împotriva lui Pascal, în al său *Athei detecti*, nu este lipsită totuși de un anume adevăr. În orice caz, nu mai putem să ne opunem lui Pascal, astăzi, în numele argumentelor lui Voltaire, din ale sale *Observații* asupra meditațiilor pascaliene. Pascal, prin tragicul gîndirii sale, ne este contemporan. Și dacă ne gîndim că, printre primii, a reflectat asupra multiplicității naturii umane (în simultaneitate) și asupra contradicțiilor interioare, alcătuind dinamismul uman și vigoarea manifestărilor sale, Pascal nu este numai un contemporan, dar și un reprezentant al spiritului modern, în tot ce are acesta mai bun.

Camus este, în *Ciuma*, un admirator al omului, al forței sale de a se împotrivi distrugerilor amenințătoare pentru ființa sa atît de fragilă. Puterea omului el o caută în om, și nu în abstracțiile cerului. Lucrînd la romanul său, notează aforismul de sorginte pascaliană care va constitui ulterior concluzia capitală a cărții „Pentru *Ciuma :* Există în oameni mult mai multe lucruri de admirat decît de disprețuit". [2]

[1] Pascal, *op. cit.*, meditația cotată 423, secțiunea a VI-a, p. 909.
[2] *Carnets II*, p. 89.

Romancierul devine conștient de acuitatea descoperirilor puse la îndemînă de realitatea istorică, atunci cînd lectura ei este făcută cu inteligență. Omul singur (Meursault) în fața absurdului era destinat să fie victimă. Absurdul poate fi învins, chiar atunci cînd se dezlănțuie sub ipostazele cele mai înspăimîntătoare, prin solidaritatea umană. În *Ciuma*, Camus ajunge la cea mai însemnată deducție a întregii sale opere. Succesul imens al romanului, pe toate meridianele lumii, se explică prin problematica lui acută și prin semnificația tonică pe care o iradiază.

O altă modificare de optică, față de proiectul inițial, privește structura personajelor. La început Camus credea că romanul nu va fi altceva decît expresia „echivalenței profunde a punctelor de vedere individuale în fața absurdului", potrivit unor deducții înscrise în *Mitul lui Sisif*. Dar realitatea i-a impus romancierului înfrîngerea acestei premise și romanul prezintă un interes indiscutabil tocmai prin varietatea atitudinilor umane în fața absurdului degajat de către flagel. Explicînd semnificația planurilor creației sale, social și metafizic, Camus adaugă, într-o însemnare ulterioară : „Evenimentele și cronicile trebuie să ofere sensul social al *Ciumei*. Personajele îi dau sensul mai profund. Dar toate acestea luate în general". [1]

Prin urmare, discuția în jurul personajelor romanului este inevitabilă dacă dorim să extragem semnificația exactă a lucrării. Adăugăm că această discuție trebuie făcută într-o strictă disciplină filologică, adică respectînd cu strictețe datele textului, altfel găsindu-ne în pericol de a inventa un alt roman, depărtat de acela pe care ni-l propunem în vederea studiului. Vom vedea că astfel de situații nu au întîrziat să se producă, incitînd polemici nu lipsite de interes.

În primul rînd, ni se pare util de a avertiza cititorul lui Camus asupra unei duble proiecții a făpturilor sale

[1] *Ibid.*, p. 69.

umane (și problema trebuie văzută dincolo de *Ciuma*, fiind caracteristică întregii sale opere de prozator și dramaturg). La Camus personajele nu sînt create cîtuși de puțin în scopul de a îmbogăți un registru literar de stare civilă. Problema pe care și-o propune spre rezolvare, în toată opera sa, este de a exprima marile dureri și tragedii ale lumii contemporane, de a le explica, în măsura posibilului, de a oferi o modalitate nu atît de rezolvare radicală (în această direcție Camus este animat de un destul de bun și adecvat scepticism, ca orice ins neîncrezător în absoluturi), cît de opoziție eficientă în fața tristei condiții umane. Prin urmare, personajul reprezintă pentru Camus un *intermediar*, nu o finalitate în sine. De aici ambiguitatea prezențelor umane dăruite de el literaturii ai în fața lor senzația contactului cu făpturi reale, dar care, pe măsura intimității, își pierd atributele carnale, lăsîndu-te prins în rețeaua fină și pasionantă, prin intensitate, a dimensiunii spirituale. Ca atare, orice personaj creat de Camus poate fi discutat sub raportul stării civile sau a unei anume complexități psihologice, dar discuția nu se poate opri numai la asemenea coordonate și cere cu necesitate intrarea în zona meditativului, a problematicii filozofice contemporane. Eroii camusieni sînt prezențe fizice și nu o dată chiar psihologice, dar pentru a fi, mai puternic, simboluri.

Marea tentație a autorului *Ciumei* a fost modalitatea creatoare a lui Tolstoi, căruia îi elogia acea densitate extraordinară a eroilor, cu un secret de realizare pierdut pentru romanul contemporan. Unui singur romancier îi recunoaște virtuți tolstoiene Roger Martin du Gard. Camus i-a închinat unul din cele mai interesante studii din literatura critică actuală. În introducerea la acest studiu Camus face o observație definitorie pentru sursa artei sale de romancier și dramaturg, semnalată în modalitatea creatoare dostoievskiană. „Creația noastră ar putea, atunci cînd are valoare, să și-l revendice ca înaintaș pe Dostoievski mai mult decît pe Tolstoi. Umbre pasionate sau inspirate își trasează în această literatură

comentariul gesticulant, asupra unei reflecții sau a destinului. Fără îndoială relieful și densitatea se întîlnesc și în figurile lui Dostoievski ; dar el nu face din acestea comandamentul creației sale, ca Tolstoi. Dostoievski caută în primul rînd mișcarea, Tolstoi forma. Între tinerele femei din *Posedații* și Natașa Rostova este aceeași deosebire ca între un personaj cinematografic și un erou de teatru ; mai multă animație și mai puțină carne. Asemenea slăbiciuni ale unui geniu sînt de altfel compensate (și chiar justificate) la Dostoievski prin introducerea unei dimensiuni suplimentare, spirituală de astă dată, cu rădăcina în păcat sau sfințenie. Dar, cu puține excepții, astfel de noțiuni sînt declarate inactuale de către contemporanii noștri, care nu au reținut din Dostoievski decît o moștenire de umbre." [1]

Mișcarea și dimensiunea spirituală sînt însăși coordonatele *Ciumei,* iar personajele romanului, chiar dacă nu pot fi socotite umbre, nu sînt mai puțin foarte depărtate de acea densitate tolstoiană, invidiată de Camus, dar necăutată. De altfel, nu trebuie să uităm că, pentru Camus, din propria sa creație, numai *Străinul* constituie un *roman* ; *Ciuma* este *cronică* și *Căderea* o *narațiune,* deci altceva decît romane.

Acestei obîrșii dostoievskiene trebuie să-i fie însă adăugată și o ascendență franceză, în care autorul *Ciumei* crede cu devoțiune. Pierre de Boisdeffre îi reproșa romancierului și dramaturgului faptul că în textele sale „prezența carnală a ființelor are mai puțină însemnătate decît valorile pe care acestea le poartă cu sine". Pentru comentatorul francez personajele din *Ciuma,* mai ales, sînt „fantome fără chip". La această obiecție, de Boisdeffre reamintește răspunsul lui Camus „Dar prințesa de Clèves are ea vreo înfățișare ? Dar Antigona ? Dar Fedra ?... De-abia din secolul al XIX-lea romancierii își imaginează fața oamenilor și în realitate ea este văzută atît de divers, încît orice ilustrator nu poate face altceva decît să decepționeze cititorul. Decadența începe cu ex-

[1] *Pl. II,* p. 1131.

presia psihologică. Adevăratul criteriu este altul aceste personaje pot fi ele uitate ?". [1]

Discuția în contradictoriu dintre critic și romancier ne reamintește o observație a lui Camus din *Mitul lui Sisif*, menită să introducă arta sa într-o direcție neoclasică, nu instinctivă, ci îndelung gîndită. În capitolul *Creația absurdă* din eseul său filozofic, Camus notează „Expresia începe acolo unde termină gîndirea. Adolescenților cu ochii plutind în vid care umplu templele și muzeele li s-a infuzat filozofia în gesturi".[2] În *Carnete*, pe aceeași temă, el adaugă : „De văzut Grecia. Spirit și sentiment, gust al *expresiei* ca dovezi ale decadenței. Sculptura decade atunci cînd apar surîsul și privirea. Pictura italiană de asemenea, cu secolul al XVI-lea, secolul «coloriștilor»... Statuile dorice ale lui Apollon, admirabile pentru că sînt fără expresie".[3] Pentru a înțelege reflecția lui Camus ar trebui să adăugăm remarca excepțională făcută de Hegel, în *Estetica* sa, cu privire la arta statuară grecească „Statuia fără ochi ne privește prin toată suprafața trupului ei". Marea tentație a lui Camus, atît în dramă cît și în roman, sau proză în general, a fost de a crea un echivalent, prin intermediul cuvîntului, acestei arte statuare grecești. Punctul de plecare al artei eline este meditația de o mare profunzime asupra vieții și destinului uman, cristalizată în forme a căror puritate impresionantă trădează dimensiunea spirituală. Romanul, în concepția sa, trebuia să fie o egală transpunere a unei reflecții mature asupra existenței prin intermediul cuvîntului „Un roman nu este altceva, scria el în comentariul său la apariția romanului *La Nausée* al lui Jean-Paul Sartre, decît o filozofie comunicată prin imagini. Și într-un bun roman întreaga filozofie a trecut în imagini". [4] Ideea o regăsim și în *Carnete*, într-o însemnare din

[1] Pierre de Boisdeffre, *Camus et son destin*, în *Camus*, Hachette, col. Génies et Réalités, 1964, p. 276.

[2] *Pl. II*, p. 177.

[3] *Carnets I*, p. 42.

[4] *Pl. II*, p. 1417.

ianuarie 1936 : „Nu se poate gîndi decît prin imagini. Dacă vrei să fii filozof, scrie romane". [1] Asemenea însemnări readuc în discuție tezele foarte semnificative ale cîtorva filozofi contemporani (R. Garaudy, E. Knight, J. Wahl, J. Benda), pentru care discuția direcțiilor de gîndire ale filozofiei de astăzi implică introducerea în exegeza filozofică a creației literare (roman, poezie, teatru) a cîtorva mari scriitori ai lumii actuale, în numărul lor figurînd cu necesitate și Camus. Corelația dintre roman, de exemplu, și gîndirea filozofică nu constituia un secret pentru nimeni, romanul (literatura în general) fiind în situația de profitor al sistemelor filozofice, într-o situație subordonată. Fenomenul contemporan, după observațiile pertinente ale lui Knight, în lucrarea sa *Literatura considerată ca filozofie* [2], înregistrează o situație inversă, filozofia avînd nevoie, pentru demonstrarea sau elucidarea problemelor sale specifice, de fenomenul literar, într-atîta literatura lumii de astăzi a devenit depozitara unei gîndiri mature originale, capabilă să servească nu unei simple ilustrări a conceptelor meditative, dar chiar fundamentării lor.

În ceea ce-l privește pe Camus, modelul tutelar al unui astfel de roman este indicat în *Condiția umană* a lui Malraux „...O operă durabilă nu se poate lipsi de o gîndire profundă. Și marele romancier este generat de fuziunea secretă dintre experiență și gîndire, dintre viață și meditația asupra sensului ei (așa cum se manifestă într-o carte cum este *Condiția umană*, de exemplu)". [3]

Semnalarea nu este lipsită de importanță pentru înțelegerea structurii destul de ambigue pe care o are *Ciuma*. Carnația ei reală, palpabilă, și în același timp cu un efect de dispariție, de ușoară ștergere, atenuare, în fața *ideii*, descinde din *Condiția umană* a lui Malraux, construită pe o egală structură, determinată de finalitatea ei

[1] *Carnets, I*, p. 23.

[2] Everett W. Knight, *Literature considered as philosophy*, Routledge and Vegan Paul, London, 1957.

[3] *Pl. II*, p. 1417.

meditativă puternică. Și Malraux (în romanul citat, cel puțin) este atras de tentația unei astfel de arte statuare, de un neoclasicism cu dimensiuni moderne. Arta lui Camus se află la intersecția a două drumuri, reunite în opera lui de romancier și dramaturg drumul simplității clasice și al frămîntării, al neliniștii moderne, reprezentată în primul rînd prin Dostoievski. Iată de ce statuile modelate de Camus nu au acea liniște a clasicului, acel echilibru elin conferindu-le un caracter inimitabil. Degajînd o impresie de statuar, ele sînt străbătute de fiorul neliniștit, dramatic, al eroilor lui Dostoievski, sînt construite, o bună parte dintre ele, pe acea contradicție interioară, surprinsă în simultaneitate, atît de caracteristică romancierului rus. La aceasta se adaugă, cum am văzut (și cel puțin pentru *Ciuma* lucrul este adevărat), realizarea unei mișcări interioare, ca notă distinctivă. Un ritm al neliniștii interioare, pentru personaje, o mișcare impetuoasă, implacabilă, impregnată de forță și iradiind spaimă, pentru flagel.

O ultimă problemă, interesînd desigur nu numai *Ciuma*, dar întreaga creație camusiană, dacă avem în vedere structura ei neoclasică, o constituie contingența dintre personajele imaginate și creator. Problema nu poate fi pusă în mod izolat, numai pentru o creație de tip camusian, ea fiind inerentă artei, în modul cel mai general cu putință. Dar apropierea de clasici face fenomenul ceva mai acut. Sartre observa, cu perfectă îndreptățire, că *Străinul*, cu tot caracterul său foarte modern („un Kafka scris de către Hemingway"), nu este, pînă în cele din urmă, altceva decît o povestire în maniera lui Voltaire. Or, în romanele și narațiunile sale, Voltaire s-a risipit, cu o dăruire egalată numai de luciditatea sa, în aproape toate personajele introduse în acțiune. R. M. Albérès scria cu îndreptățire despre romanul de tip voltairean „Remarcabili nu mai sînt *eroii romanului*, ci *spiritul* autorului. Personajul principal în *Candide* nu este nici Candide, nici Pangloss sau Martin, ci este Voltaire..."[1]

[1] R. M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, Albin Michel, 1962, p. 20.

Din acest punct de vedere, naraţiunile lui Voltaire sînt considerate de către critic drept *anti-romane*, romanul presupunînd o subiectivitate sublimată, detaşată de propria sa intimitate, prezentă şi disparentă, în acelaşi timp, din ţesătura epică în cadrul căreia evoluează. Dar Voltaire nu a scris *romane* propriu-zise, ci alegorii în cadrul cărora a dorit să spună „mai mult decît lucrarea însăşi pare să spună", cum atrage chiar el atenţia în spirituala „epistolă dedicatorie către sultana Sheraa", care ne introduce în suita narativă a fermecătorului *Zadig*. Pentru a încărca povestirea cu un surplus de semnificaţie şi pentru a crea efectul specific alegoriei, autorul trebuie să fie prezent în interiorul sau în spatele fiecărui personaj. Toată proza lui Camus fiind, în ultimă instanţă, alegorică, este firesc ca eroii săi să fie confecţionaţi din ţesătura propriei sale existenţe şi înţelegeri, chiar atunci cînd ei exprimă puncte de vedere combătute în mod vizibil de romancier. În studiul amintit despre Roger Martin du Gard, autorul *Ciumei* face o observaţie interesînd în mod evident nu numai creaţia comentată, dar şi propria sa operă de prozator „Un romancier, scrie el, se traduce şi se trădează în toate personajele sale în acelaşi timp fiecare reprezintă una din tendinţele sau tentaţiile sale..." [1], [2] Vom reţine această remarcă, în cazul comentariului cu privire la personajele *Ciumei*, pentru că, mai mult decît în orice altă creaţie a sa, în acest roman el a transpus în imagini într-adevăr toate tendinţele şi tentaţiile sale, nu o dată contradictorii. Supunîndu-le în bloc atenţiei cititorului, Camus îşi exprimă şi anume preferinţe semnificative, însă numai pentru momentul în care romanul a fost scris.

[1] *Pl. II*, p. 1143.

[2] Sentimentul de a întîlni în mai fiecare personaj creat de Camus ceva din făptura proprie a scriitorului ne aminteşte de o scrisoare a lui André Gide către Charles du Bos din toamna lui 1920 cu privire la raportul dintre Dostoievski şi propriile sale personaje : „Dostoievski trăieşte risipit în eroii săi fără a se fi putut reuni niciodată într-unul singur" (Apud Pierre Lafille, *André Gide romancier*, Hachette, 1954. p. 471).

Personajele *Ciumei,* în virtutea marilor dimensiuni spirituale, au incitat numeroase exegeze, extrem de contradictorii, cum vom avea prilejul să constatăm. În rîndul variatelor interpretări trebuie citate, în primul rînd, propriile păreri ale autorului, care a intervenit în repetate rînduri pentru corectarea opiniilor, nu o dată eronate, formulate cu privire la acest roman al său. Un singur personaj, sau, mai curînd spus, o singură prezență simbolică, din multiplicitatea acelora puse în mișcare de către romancier, nu a tentat investigația comentatorilor, și avem impresia că, fără o minimă oprire asupra acestei prezențe simbolice, destul de multe coordonate ale *cronicii* lui Camus pot rămîne în penumbră. Este vorba de *flagel,* de *ciumă.*

La un moment dat, cum am văzut, romancierul era tentat de a-i oferi ipostaza de personaj simbolic. În cronică, așa cum o putem citi în versiunea ei definitivă, ciuma constituie o *prezență* simbolică, tutelară, continuă, obscură și vizibilă în același timp, abstractă și extrem de concretă prin hecatombele de cadavre pe care le provoacă, insesizabilă și totuși prezentă în oricare colț al Oranului, transformat în univers claustrat și concentrațional. Flagelul creează epicul romanului și tot el modelează universul interior al personajelor și le determină reacțiile cît se poate de variate.

De ce plasarea acțiunii tragice a acestui roman în cadrul orașului Oran ? Întrebarea a fost pusă și cuprinde o nedumerire legitimă, pentru că *Ciuma* este o alegorie și, ca atare, romancierul se putea dispensa de o precizare geografică. Flagelul, gîndit la proporții și posibilități universale (în orice caz europene), este totuși localizat de romancier între zidurile unei cetăți al cărei istoric nu înregistrează desfășurarea unei mari epidemii de ciumă. Este adevărat, între anii 1941—1943, Oranul a fost centrul unei extinse epidemii de tifos exantematic (aproximativ 300.000 de cazuri, cu o mortalitate în medie de 30%), fapt probabil înregistrat de către romancier. Dar, dincolo de contingențe istorico-sanitare, decizia ro-

mancierului de a oferi o astfel de identitate orașului ciumat pornește din impresiile acumulate de către Camus cu privire la Oran. Autorul *Ciumei* a văzut întotdeauna în Oran, spre deosebire de Alger, o așezare impregnată de o anume dezolare a platitudinii și urîtului. Încă din 1939, cînd, paralel cu primele schițări ale motivelor *Ciumei*, el scria *Minotaurul, sau oprire la Oran* (publicat abia în 1946, adică un an înaintea apariției romanului *Ciuma*), orașul era prezentat ca un loc al tristeții iremediabile, o imagine a deșertului cuibărit în suflet, al solitudinii depline.

În *Ciuma* romancierul a reținut, din descripția lipsită de simpatie a Oranului, *urîțenia* orașului, refuzul ospitalității, mergînd pînă la transformarea în *dificultate* și *inconfort* a însăși dispariției omului. Un oraș în care este neplăcut să mori, cum subliniază nu fără ironie autorul. Deasupra tuturor inconvenientelor geografice și urbanistice ale cetății se ridică, suverană, impresia de banalitate „a orașului și a vieții". În acest loc al urîtului, devenit monotonie și banalitate, se va desfășura marea tragedie a flagelului.

Ciuma se instalează cu totul insidios în existența cenușie și rutinieră a orașului. În acest sens este cît se poate de interesant a urmări dublul ritm, realizat cu un rafinament desăvîrșit, al desfășurării simbolicei epidemii. E vorba, în primul rînd, de ritmul decimării rozătoarelor, al șobolanilor, în speță, și de apariția și desfășurarea ulterioară a mortalității umane. Notele cuprinse în *Carnete* trădează studiul minuțios al acestei ritmice înaintări a morții. „Progresiunea cazurilor de ciumă, își însemnă Camus, trebuie să fie calchiată pe aceea a șobolanilor. De lărgit. De lărgit." [1] Proliferarea cadavrelor neplăcutelor rozătoare este punctată temporal, cu precizie, imaginînd un mers implacabil ascendent al răului misterios, a cărui cauză rămîne încă impenetrabilă. Cînd Rieux observă primul cadavru, în imobilul său, totul îi

[1] *Carnets II*, p. 69.

apare bunului Michel, bătrînul portar, ca o glumă sinistră. Dar timpul marchează precis pătrunderea, în lumea animalieră, deocamdată, a flagelului, printr-un ritm tot mai apăsat al creșterii numărului de animale moarte sau muribunde. „În dimineața lui aprilie", „în aceeași seară", „a doua zi, în 17 aprilie", „la orele șaptesprezece", „a doua zi dimineața", „începînd cu ziua de optsprezece", „în zilele care urmară" etc. au semnificația unei creșteri amenințătoare a numărului rozătoarelor moarte. „În ziua de 28 aprilie", cum notează cu interes, pentru detaliul temporal, romancierul, orașul pare asediat de cadavrele șobolanilor presărate la întîmplare, fie că este vorba de locuințe, de localuri de agrement sau mijloace de locomoție (tramvaie etc.). Ransdoc (agenția de informații oranezã) „anunța o colectă de aproape opt mii de șobolani și teama în oraș atinse culmea. Se cereau măsuri radicale, autoritățile erau acuzate, și acei care aveau case la marginea mării reflectau să se refugieze. Dar, a doua zi, agenția anunța că fenomenul încetase brusc și că serviciul de deratizare nu mai strînsese decît o cantitate neglijabilă de șobolani morți. Orașul respiră ușurat." [1]

În acest moment, ca un decalc, de astă dată terifiant, după ritmul pierderilor animaliere, începe ritmul îmbolnăvirilor și deceselor umane. Prima victimă este bătrînul Michel, descoperitorul primului șobolan mort în orașul invadat de ciumă. Dacă epizootia a fost precipitată, avînd un mers caracterizat prin bruschețe, prin rapiditate, epidemia are o progresiune impregnată de o anume grandoare, ceea ce îi și conferă atributul de înspăimîntătoare. În modul în care romancierul introduce maladia, în ambianța banală, dar stenică a locuitorilor Oranului, în împletirea morții cu habitudinea, în pătrunderea tot mai accentuată, mai directă și imperioasă a ideii de moarte în conștiința indivizilor, pînă la identificarea monstruoasă cu destinul, poate fi urmărită traiectoria unui adevărat rafinament macabru. Ideea esențială a romanului se

[1] *Pl. I*, p. 1228.

transformă astfel într-o realitate sesizabilă, palpabilă. În special acest al doilea ritm, ritmul nu al îmbolnăvirilor sau deceselor, ci al transformării flagelului în fenomen de conștiință, devine fundamental pentru înțelegerea planului metafizic al *Ciumei*.

Făcînd abstracție, pentru moment, de personaje și de reacțiile lor în fața ciumei, am putea spune că romanul nu urmărește altceva decît descripția, extrem de minuțioasă și atentă, a drumului parcurs de flagel din afara conștiinței umane către interiorul ei. Finalitatea ciumei (dacă putem să ne exprimăm astfel, avînd în vedere caracterul de *prezență* simbolică al situației) este de a se instala în interiorul vieții și conștiinței oamenilor, de a identifica viața prezenței sale asasine, de a supune totul acestei perspective de moarte și de anihilare pe care ea o reprezintă. Concretă prin consecințe, ciuma este în esență o abstracție și efortul extraordinar impus oamenilor constă tocmai în acomodarea lor cu o astfel de prezență, pentru a o putea înfrunta. Meditația lui Rieux, animatorul rezistenței active împotriva dezastrului, plasează întreaga problemă într-un context subtil al realității psihologiei umane „În nefericire, spune el, există o doză de abstracție și de irealitate. Dar cînd abstracția începe să te ucidă, trebuie de îndată să te ocupi de ea. Și ceea ce știa Rieux era numai că lucrul nu putea fi de loc ușor".[1] O singură indicație concretă este dată pentru detectarea acestei abstracții, și anume opoziția ei față de fericirea fiecărui om în parte. Romanul nu face altceva, în fond, decît să transcrie în amănunțime „acest mod de luptă cenușie, între fericirea fiecărui om și abstracția ciumei, adică ceea ce a constituit întreaga viață a orașului nostru în tot timpul acestei lungi perioade"[2].

Într-o primă etapă, ciuma, simțită ca abstracție, este un fenomen aproape definitoriu pentru reacția oamenilor față de apariția flagelului. Prin structura lor individua-

[1] *Ibid.*, p. 1289.
[2] *Ibid.*, p. 1291.

listă, oamenii nu pot crede în realitatea dezastrelor, atîta timp cît acestea nu au pătruns în chiar centrul existenței lor. Există un umanism minor, care-și oferă argumentele pernicioase atitudinii de distanțare a individului față de pericol, de cecitate în fața posibilităților de cuprindere colectivă a fenomenului ucigător.

Insistența romancierului asupra reacțiilor cetățenilor Oranului, în momentul declanșării epidemiei, este revelatorie pentru sensul pe care dorește să-l ofere studiului său în sfera psihologiei colective. Decalc după reacțiile oamenilor în fața izbucnirii unui război, și, în mai mare măsură, retranscriere a fenomenelor trăite de oameni în contemporaneitate, cu prilejul dezvoltării insidioase, acaparante la modul cel mai subtil cu putință, al fascismului italian și apoi al celui german. Oamenii devin conștienți de duritatea calamității în momentul în care practic nu mai este nimic de făcut pentru apărarea micului lor univers personal, a fericirii și libertății lor individuale.

Flagelul o dată dezlănțuit, porțile Oranului se închid, transformînd orașul într-un uriaș loc de detențiune. Locuitorii lui, înainte de a fi ciumați, devin *exilați*.

Sentimentul exilului echivalează, pentru cronicar, cu o senzație de vid interior, de pierdere a facultăților umane create de către vechi habitudini, de banalitatea lor indubitabilă, și nu o dată resimțită ca o povară, dar avînd o anume densitate care oferă certitudinea vieții împlinite. Apare, în acest moment, dorința retragerii în trecut prin amintire sau a evadării în viitor prin imaginație. Dar amintirea este dureroasă, pentru că generează regretul după un timp văzut prin prisma fericirii individuale (în contrast cu amenințarea morții ca sentiment al prezentului), astfel că devenea, cum subliniază cronicarul, „o memorie care nu mai servea la nimic"; iar imaginația, tentativa de evadare în viitor, nu putea fi încercată, fără primejdia rănilor provocate de căderea în prezentul necruțător. „Nerăbdători față de prezent, dușmani ai trecutului și lipsiți de viitor, noi ne asemănam, scrie cronicarul, acelora pe care justiția sau ura

oamenilor îi fac să trăiască îndărătul gratiilor." Se creează astfel o similitudine perfectă între *ciumă* și *absurd*, între universul *concentraționar* și *absurd*, între *tiranie* și *absurditate*, absurdul avînd sub raportul temporalității trăite facultatea de reducere a vieții la un prezent repugnabil, chinuitor, dar care impune acomodarea sau revolta, ca singure posibilități emoționale rămase omului în cadrul detențiunii sale fără posibilitate de ieșire. Prin urmare, într-un fel ca în proza lui Kafka, există în romanul camusian o ambivalență simbolică, incitînd paralelisme cu realități istorice și cu accepțiuni metafizice, în simultaneitate.

Comunicarea dintre oameni începe să fie dificilă ca urmare a faptului că fiecare reacționează altfel față de primejdia iminentă. Un dialog presupune un consens de opinii, singurul în stare de a stabili o comunicare. În plus, flagelul sapă mai adînc deosebirile sociale. Pentru săraci calamitatea este dublată de restricții dureroase în ceea ce privește mijloacele elementare de a exista, sau de a rezista amenințărilor bolii. Bogații se baricadează, inutil de altfel, în mijlocul averilor acumulate, ca urmare a speculei întreprinsă cu mărfuri stocate. Nu puțini ciumați sînt găsiți, de către autoritățile sanitare, uciși de boală pe maldăre de mărfuri ascunse cu grijă pînă și sub paturile lor de muribunzi.

Cu precizie a detaliului, naratorul evenimentelor atrage atenția că, după cinci luni de invazie lentă, stăruitoare, cu neputință de oprit sau de stăpînit, ciuma devenise stăpîna absolută a cetății exilate : „Se poate spune că, pe la mijlocul lunii august, ciuma învăluise totul. Nu mai existau destine individuale, ci numai o istorie colectivă, care era ciuma, și sentimente împărtășite de către toți. Sentimentul dominant era acela al despărțirii și exilului, cu teama și revolta pe care le implicau".[1]

Administrația oficială se arată neputincioasă în fața amploarei dezastrului și totul pare sortit unei dispariții

[1] *Pl. I*, 1353.

inevitabile. În mijlocul atmosferei macabre doi oameni reușesc să înfrîngă imposibilitatea comunicării interumane, deznădejdea ajunsă la apatie, să oprească stingerea revoltei. Acești oameni sînt Rieux și Tarrou, diferiți prin sensibilitate și modalitate de exercitare a lucidității, dar putîndu-și comunica sentimentul că flagelul nu este invincibil, că s-ar putea ridica o piedică, o barieră, chiar dacă la prima privire ea pare iluzorie. Tarrou oferă ideea *formațiilor sanitare voluntare,* destinate să înlocuiască oficialitatea îngenuncheată de către dezastru. Rieux dăruie ideii lui Tarrou o realitate concretă și devine, în mod firesc, conducătorul întregii acțiuni civice și voluntare, de opoziție față de flagel. Ciuma, prin urmare, reușise să acopere totul, ca o mare revărsată, dar nu fusese în stare să anihileze în întregime vitalitatea umană. Nucleul inițial alcătuit de către Rieux și Tarrou se lărgește continuu, ceea ce dovedește că premisa naratorului era îndreptățită în om latura bună și constructivă este cu mult mai puternică decît ceea ce pare mizerabil, destinat distrugerii și nefericirii.

Care este eroul romanului ? Întrebarea, fără îndoială, pare superfluă, doctorul Rieux, naratorul evenimentelor, apărînd ca făptura centrală a *Ciumei,* în jurul său avînd loc circulația personajelor cărții. Dar impresia aceasta, nu lipsită de o anume certitudine, trebuie privită cu prudență. Rieux, de exemplu, într-una din însemnările sale, indică drept personaj principal al cronicii sale pe Joseph Grand, modestul funcționar municipal, a cărui întreagă existență este consumată de efortul epuizant de a cizela o frază, prima frază a unei cărți pe care niciodată nu o va scrie, pentru că este posedat de conștiința tragică a ambiguității cuvîntului. Comentatori ai creației lui Camus au văzut în Tarrou, căutătorul sanctității laice, eroul romanului și au subsumat toată problematica *Ciumei* unei asemenea căutări. Dincolo de variate impresii de lectură un lucru este cert simpatia romancierului, insistența sa analitică sînt îndreptate către două făpturi umane, și anume către Rieux și către Grand. Ei repre-

zintă anonimatul desăvîrșit din mijlocul căruia țîșnește, fără ostentație, eroismul. Între Rieux și Tarrou nu există numai convergență de idei și sensibilitate, dar și contradicție, *dialogul amiciției* din finalul romanului arătînd cu claritate distanța enormă care persistă între ei în ceea ce privește înțelegerea finalității existenței umane. Între Rieux și Paneloux distanța este enormă, medicul cronicar fiind un spirit laic prin excelență, total insensibil la apelurile misticismului religios.

O convergență interioară, foarte fin desenată, îl leagă pe Rieux de anonimul funcționar administrativ, a cărui existență este învăluită de banalitate desăvîrșită, traducînd viziunea personală a lui Camus cu privire la eroism și la eroul de roman. Ca făptură socială, romancierul are oroare de *actul* sau de *gestul* eroic, făcut în virtutea unui impuls interior de relevare, destinat spre a fi văzut și comentat sau spre a determina opțiuni insuficient meditate. Camus detestă eroismul ca *spectacol*. Deși participant, cu o muncă de răspundere grea și periculoasă, la lupta de rezistență, el nu a evocat niciodată acest episod al existenței sale, și nu atît dintr-o modestie practicată cu exces, cît din faptul că această activitate el nu o putea considera ca pe un dat excepțional, ci ca pe ceva obișnuit, săvîrșit în condiții care erau de excepție. Într-adevăr, misiunea ilegală a scriitorului era de a redacta și asigura apariția unor ziare în condițiile terorii naziste. Camus, prin urmare, nu făcuse altceva decît de a-și exercita cu devoțiune profesiunea obișnuită în situații limită. Activitatea doctorului Rieux este animată de ideea că lupta împotriva flagelului, și eventuala atitudine eroică, nu înseamnă altceva decît exercitarea cu onestitate a *meseriei* sale. Legătura dintre Rieux și creatorul său nu se limitează numai la acest dat. Elemente ale biografiei personajului sînt detașate din propria viață a lui Camus. Ca și el, doctorul Rieux este vlăstarul unei familii proletare. Pătrunderea în lumea medicală a însemnat un efort enorm, însoțit de mari sacrificii. Medicina a constituit o profesie permițîndu-i tînărului Rieux evadarea

din sumbra condiție proletară, și la început nici nu a fost pentru el altceva. Cu timpul însă s-a identificat profesiunii, îngrijirea bolnavilor devenind o misiune. Iată de ce eroismul și lupta, pentru Rieux, nu sînt altceva decît buna exercitare a meseriei sale. După ce pronunță, sub forma unui verdict, fatidicul cuvînt de *ciumă*, Rieux este descumpănit, pentru că a intrat în zona unei imense abstracții ucigătoare, căreia nu știe cum i se poate opune. Liniștea și o anume intuiție născîndă și-o recapătă numai în contact cu sunetele stenice ale muncii anonime și cotidiene. „Doctorul deschide fereastra și zgomotul orașului se amplifică dintr-o dată. Dintr-un atelier învecinat urca șuierul scurt și repetat al unui fierăstrău mecanic. Rieux avu o tresărire. Aici era certitudinea, în munca de toate zilele. Tot restul ținea de fire și de mișcări neînsemnate, asupra cărora nu te puteai opri. Esențialul era să-ți faci bine meseria." Iar în discuția cu Rambert, gazetarul exasperat de faptul că nu poate părăsi Oranul de care nu-l leagă nimic, Rieux, la remarca interlocutorului său că nu crede în eroism și este incapabil de a muri pentru o idee, adaugă „În tot ceea ce facem nu este vorba de eroism. E vorba de onestitate. Poate vei rîde, dar singura modalitate de a lupta împotriva ciumei este onestitatea. Ce este onestitatea ? întreabă Rambert. Nu aș putea să-ți spun ce este în general, îi răspunde Rieux. Dar în cazul meu ea constă în faptul de a-ți face bine meseria" [1]

Rieux, prin urmare, nu este un militant decît aparent, în fond el este un moralist. Conferind existență literară personajului, Camus s-a fotografiat pe sine însuși în cea mai frumoasă ipostază a activității sale intelectuale.

În plus, într-o însemnare a cronicii, Rieux asimilează opoziția militantului împotriva flagelului cu aceea a dascălului, a învățătorului. Nimeni nu-l felicită pe învățător pentru că împărtășește copiilor adevărul că doi și cu doi fac **patru.**

[1] *Pl. I,* pp. 1349—1350.

Problema este de a stabili înțelesul exemplarității. În acest sens Rieux notează „Dacă este adevărat că oamenii doresc să-și propună exemple și modele cărora le dăruiesc numele de eroi și dacă pare absolut necesar ca un asemenea personaj să se afle în narațiunea de față, povestitorul recomandă tocmai un astfel de erou neînsemnat și șters, căruia nu-i era caracteristică decît o anume bunătate a inimii și un ideal aparent ridicol. În felul acesta s-ar oferi adevărului ceea ce de fapt îi aparține, adițiunii a doi cu doi totalul ei de patru, iar eroismului locul secundar care îi este hărăzit, și anume întotdeauna în urma exigenței generoase a iubirii și niciodată înaintea ei. Acest lucru va oferi și cronicii de față caracterul ei, care trebuie să fie al unei relatări făcute cu bune sentimente, cu sentimente nici ostentativ rele, dar nici exaltante în maniera unui spectacol". [1]

Rînduri de felul acestora trebuie reamintite nu numai pentru a înțelege mai bine un personaj ca Rieux sau Grand, dar pentru a intui însăși structura romanului și caracterul „șters", întrucîtva, care a fost reproșat eroilor și romanului. Totul a fost gîndit în virtutea factorului de „neînsemnătate", de banalitate aparentă, de lipsă de relief ; o modalitate de a asigura izgonirea ostentației și păstrarea dimensiunilor realului. Desigur, cu un astfel de efect al construcției personajelor, poți fi de acord sau nu, dar, întocmai ca în cazul *Străinului*, trebuie să constatăm și la *Ciuma* tendința romancierului de a infuza în structura romanului, pînă la ultima frază, dacă este cu putință, o idee centrală diriguitoare.

Prin Rieux romancierul dezvoltă una din temele fundamentale, de valoare certă, ale gîndirii sale filozofice opoziția necesară a *relativului* față de tendințele totalitare ale *absolutului*. Lupta dintre religie și medicină (figurată în dialogul contradictoriu dintre Paneloux și Rieux și, în parte, dintre Tarrou și medic) deține un sens sub-

[1] *Pl.* I, p. 1329.

teran care nu este altul decît înfruntarea dintre puterile relativului și cele ale absolutului.

Împotrivirea lui Rieux față de credința religioasă pornește din bun-simț. Logica în virtutea căreia își afirmă ateismul ține de natura meditației simple a omului trăind cu intensitate realitatea directă a lucrurilor. Întrebat de Tarrou cu privire la impulsul devotamentului său deplin față de destinul uman, din momentul în care nu crede în existența divinității, medicul răspunde că, de îndată ce ar fi crezut într-un Dumnezeu atotputernic, „ar fi încetat de a vindeca oamenii, lăsîndu-și misiunea pe seama acestui Dumnezeu. Dar nimeni în lume, nici chiar Paneloux, care posedă convingerea credinței, nu poate crede în Dumnezeu în acest fel, pentru că nimeni nu se poate abandona totalmente unei astfel de credințe, și că, din acest punct de vedere, el, Rieux, era încredințat că se afla pe drumul adevărului luptînd împotriva creației așa cum ea există și se manifestă." Și la capătul unui dialog semnificativ între Tarrou și medic, acesta din urmă adaugă „...pentru că ordinea lumii este determinată de către moarte, poate este mai bine pentru Dumnezeu să nu crezi în el și să lupți din răsputeri împotriva morții, fără a ridica ochii înspre cerul în care El păstrează o tăcere deplină". Iar la observația lui Tarrou că victoriile sînt puse sub semnul provizoratului, medicul răspunde că „acest lucru nu constituie o rațiune de a înceta lupta".

Există în *Ciuma* două momente importante, sub raportul dimensiunilor spirituale ale romanului, configurînd, prin intermediul lui Rieux, meditația lui Camus asupra destinului și condiției umane. Primul este dialogul dintre Paneloux și Rieux în momentul morții dramatice a copilului judecătorului Othon. Pierderea „inocentului", împotriva căruia blestemul divin nu se putea exercita din lipsa unui motiv aparent, constituie o răscruce în existența lui Paneloux și un moment de tensiune în relațiile dintre preot și medic. Rieux are sentimentul că preotul validează chinul și sfîrșitul copilului, prin prisma voinții tutelare și misterioase a divinității. Îngăduitor pînă atunci

față de metafizica religioasă, prin distanța sceptică față de credință, învăluită în respect aparent, Rieux, tulburat peste măsură de agonia prelungă a copilului, înscrisă în conștiința lui clipă cu clipă prin veghe dureroasă și zbatere continuă, atroce, între speranță și deznădejde, izbucnește impetuos la auzul cuvintelor consolatoare ale preotului care este de părere că „trebuie să iubim și ceea ce nu putem înțelege" „Nu, părinte (răspunde el cu violență inuzitată). În ceea ce mă privește am o cu totul altă idee despre iubire. Și voi refuza pînă la moarte să iubesc o creație în care copiii sînt torturați". Într-o altă exprimare, dar avînd un sens similar, ne aflăm în fața strigătului dureros al lui Ivan Karamazov, prin care el respinge ideea existenței divine „La ce îmi servesc toate suferințele înfiorătoare ale damnaților dacă un copil a fost chinuit pînă și-a dat sufletul?" De altfel, moartea prin suferință extremă a copilului lui Othon, în mijlocul oamenilor maturi asistînd crispați și neputincioși la pierderea lui, amintește, de departe, moartea lui Iliușa din *Frații Karamazov* și, dacă situațiile sînt profund modificate, rolul episodului (văzut ca un pivot pentru înțelegerea mai exactă a destinului uman) este similar în ambele romane. Parțial similară rămîne și tema inocenței infantile, ca argument împotriva existenței divine, sau a profundei inechități întrupată de divinitate, în ipoteza existenței sale.

Cel de al doilea moment crucial, pentru înțelegerea dimensiunilor metafizice ale *Ciumei,* este *dialogul amiciției* dintre Tarrou și Rieux, către finalul romanului. Tarrou își expune doctrina sa cu privire la *sanctitatea laică* și situația de *asasin inocent*. Rieux ascultă cu atenție și nu lipsit de oarecare emoție dubiile prietenului său apropiat. Dar răspunsul este necruțător sub raportul exprimării deschise a opoziției față de orice încercare de mistificare a realei condiții umane „Mă simt mai solidar cu învinșii decît cu sfinții. Cred că sînt lipsit de orice

înclinare pentru eroism și sfințenie. Ceea ce mă interesează este numai de a fi om".[1]

În lumina luciditații structurale, ca manifestare a umanismului desăvîrșit al personajului, trebuie văzută și meditația care închide strălucit traiectoria romanului. Ultimele rînduri ale *Ciumei* nu sînt altceva decît reafirmarea unei doctrine a relativului împotriva absolutului, ca rezultat al unei viziuni neabătute de la luciditate. Orice altă interpretare avem sentimentul că se abate de la esența intimă a textului (și asemenea abateri nu sînt puține în exegeza bogată care a însoțit apariția cărții).

În fața spectacolului veseliei populare, celebrînd înfrîngerea calamității, Rieux introduce cu finețe termenul relativității în dimensiunea victoriei „Ascultînd strigătele de bucurie care urcau din oraș, Rieux își amintea că această veselie era supusă unei amenințări continue. Pentru că el cunoștea din cărți ceea ce mulțimea zgomotoasă ignora, și anume că bacilul ciumei nu moare și nici nu dispare vreodată, că poate rămîne zeci de ani adormit în mobile și în rufărie, că așteaptă răbdător în camere, pivnițe, cufere, batiste și hîrțoage și că, poate, va veni din nou ziua în care, pentru nefericirea și învățătura oamenilor, ciuma își va trezi șobolanii și-i va trimite să moară într-o cetate fericită".[2]

Luciditatea și umanismul nu pot fi decît vigilente. În absența unui astfel de reflex, absolut necesar asigurării destinului uman, umanismul este de neconceput. El devine stupiditate, indiferent dacă spirite mărinimoase îi acordă un alt nume mai puțin șocant. Nu există un absolut în nefericire, de aceea poate fi înfrîntă, dar nici în exultanța bucuriei, și este tocmai ceea ce face să poată fi din timp apărată. Dacă, bineînțeles, oamenii sînt capabili să vadă totul în lumina relativului, a dubiului sistematic, singurul în stare să ne facă sensibili la latura contradictorie a oricărei manifestări a vieții sau a omului.

[1] *Pl. I*, p. 1425.
[2] *Ibid.*, p. 1472.

Ar mai trebui adăugat că, în seria destul de mare de personaje simbolice, create de către Camus, în proza și teatrul său, doctorul Rieux ocupă un loc cu totul aparte prin proeminența semnificațiilor pe care le deține. El aparține unui tip uman extrem de avansat, căruia Camus nu i-a acordat în opera sa generalizarea sau explicarea filozofică adecvată. Rieux, prin ideile pentru care militează, este cu totul depărtat atît de substanța filozofică a *Mitului lui Sisif*, cît și de aceea a *Omului revoltat*. El precede o exegeză meditativă pe care Camus nu a mai avut posibilitatea să o întreprindă. Să fi fost acel eseu, *Nemesis*, amintit mereu în seria proiectelor sale, o astfel de exegeză ? Poate. Pentru Camus, după cum știm, Nemesis nu era zeița răzbunării, ci principiul echilibrului menit să apere permanența vieții. Un punct de plecare, cel puțin, în vederea unei astfel de viziuni, se află neîndoielnic în personalitatea doctorului Rieux și în activitatea sa umanistă.

Rieux reprezintă, prin urmare, echilibrul, calmul, dublat de voința inflexibilă de a-și ajuta semenii să străbată labirintul flagelului. Prin asemenea caracteristici Rieux este apropiat de Joseph Grand, modest funcționar municipal, om în vîrstă, slab, deșirat, plutind în permanență în haine prea largi pentru trupul său, trecînd prin viață cu dorința de a fi nevăzut, sau cît mai puțin observat, strecurîndu-se pe lîngă ziduri, grijuliu de a nu se lovi de nimeni. Existența lui Grand exprimă în termenii cei mai limpezi banalitatea desăvîrșită, neînsemnatul. Dar nesemnificativul nu comportă lipsa unei semnificații. Un sens apare în existența șterșă a funcționarului primăriei din Oran, de îndată ce împrejurările cer acest lucru. Grand va fi unul dintre primii voluntari ai formațiilor sanitare, participînd cu o devoțiune plină de firesc la lupta împotriva epidemiei. Pentru Rieux el reprezintă „virtutea calmă", însufletind opoziția împotriva calamității. „Spusese *da* fără ezitare, cu acea bunăvoință care îi era proprie. Ceruse numai să se dovedească util în munci mai mărunte. Pentru altele era prea bătrîn... Și

cum Rieux îi mulțumi în mod călduros, el răspunse uimit «Nu acesta este lucru cel mai greu. E ciumă; trebuie să ne apărăm, e limpede. Ah! dacă toate ar fi atît de simple!».“

Joseph Grand a trăit o mare iubire, înfrîntă de lipsa de orizont a vieții sale. „Atîta timp cît ne-am iubit, spune el, ne-am înțeles fără cuvinte. Dar iubirea nu durează. La un moment dat ar fi trebuit să caut cuvintele în stare să o rețină, dar am fost incapabil să le găsesc.“

După Grand fericirea este o formă a comunicării între oameni, proprietatea cuvîntului, capacitatea lui semnificativă, avînd un rol hotărîtor. Dificultatea de a găsi exprimarea nimerită poate rata fericirea umană, care devine astfel o formă de creație. Grand este sensibil la contradicția evidentă dintre bogăția sentimentului sau a ideii și ambiguitatea cuvîntului, care scapă individului în efortul său de a-l domina. Dacă o existență poate fi ratată, prin incapacitatea cuvîntului de a servi ca instrument de comunicare, înseamnă că ne aflăm în fața unei probleme necesitînd efort, aplicație, studiu. Și viața funcționarului municipal, la suprafață atît de cenușie, va fi străbătută, în curgerea ei inaparentă, de marea dramă a cuceririi cuvîntului, a dominării lui, a supunerii față de ceea ce el trebuie să comunice. Grand scrie de ani de zile o carte (al cărei conținut îi este de fapt necunoscut), în tot acest timp nefăcînd altceva decît să cizeleze la infinit prima frază a narațiunii. Sute de pagini sînt acoperite cu variantele posibile ale unicei fraze. El este obsedat de tentația imposibilului eventualitatea ca prin cuvînt să poți *vedea* și *pipăi* lucrurile. Mutațiile cuvîntului în frază nedînd nici un rezultat, Grand crede că faptul se datorește ignorării etimologiilor și capacității lor semantice și începe să restudieze latina pentru a reîntîlni ce este perisabil și ce anume rămîne statornic în evoluția unui cuvînt. Dar și această operație nu dă rezultate. Cuvîntul, pentru Grand, devine un mare mister ale cărui porți îi sînt inaccesibile. Bolnav (este și el contaminat de flagel, dar în mod uimitor nu-și pierde viața),

îl roagă pe Rieux să dea pradă flăcărilor dosarul voluminos rezultat din truda de a învinge rezistența cuvîntului. Însănătoșit, va lua munca de la capăt, infatigabil, invincibil în lupta cu propriul său destin. [1]

Dintre toți eroii simbolici ai creației camusiene, poate, acest Grand este imaginea cea mai apropiată de miticul Sisif și ne oferă o modalitate de abordare mai directă, mai concretă, a ceea ce Camus dorea să înțeleagă prin *fericirea* individului aflat în situația absurdă de a nu genera decît efort tragic. Este adevărat că în cazul lui Grand, dincolo de situația absurdă, în maniera lui Sisif, personajul se află în contact cu umanitatea și se apropie de ea cu devoțiune și eficiență. Grand este un Sisif pus într-o împrejurare în care absurdul este de fapt învins la un moment dat.

Întocmai ca și în cazul lui Rieux, găsim în Joseph Grand o bună parte din universul interior și sensibilitatea proprie romancierului. Dincolo de particularitățile biografice (Grand este, aidoma lui Camus în anii tinereții, funcționar municipal), în Joseph Grand prozatorul a încifrat tentații și preocupări proprii, febrile, răspîndite în eseuri sau în motive ale dramaturgiei și prozei. Una din aceste mari neliniști ține de capacitatea semnificativă a cuvîntului și de posibilitatea comunicării între oameni prin intermediul lui, problematică dublată, implicit, și de aceea a proprietății cuvîntului în frază, sau de estetica expresiei. Jurnalul intim al scriitorului este străbătut de însemnări trădînd chinul creator asupra cuvîntului, în maniera directă a lui Grand. La fel cu personajul său,

[1] În incapacitatea lui Grand de a termina un act creator este ceva din atît de ciudata făptură a lui Joubert, așa cum el însuși ni se prezintă în însemnările sale memorialistice (v. *Les carnets de Joseph Joubert*, editate de André Beaunier la Gallimard, în 1939). Paginile meditațiilor notate la 14 ianuarie 1808 și 7 martie 1805 sînt cît se poate de semnificative pentru o astfel de paralelă posibilă. De altfel, mărturia lui Chateaubriand întărește cele afirmate de noi. Vorbind despre exigența paralizantă a lui Joubert, autorul lui *Atala* scria: „Își făcuse ideea unei perfecțiuni care îl împiedica să termine un lucru început" (Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, XIII, 7 — Bibl. de la Pléiade, I, p. 450).

Camus este obsedat de pletora conjuncțiilor. Idealul său ar fi de fapt o frază golită de conjuncții, cuvintele legîndu-se armonios între ele prin chiar semnificația sau capacitatea lor expresivă. Dar, în ciuda unei astfel de aspirații, scriitorul este înfrînt de particulele corelative. Malraux în recomandarea, de altfel călduroasă, făcută editurii Gallimard de a tipări *Străinul,* atrage atenția romancierului asupra abundenței conjuncțiilor, conferind lecturii o anume dizgrație. Momentul trebuie să fi fost unul din cele mai penibile pentru Camus, cizelator în manieră cristalină, clasică, a frazei și cuvîntului. Împrejurarea este imortalizată în dificultatea opțiunii lui Grand față de grupul conjunctival. Funcționarul este urmărit, zile și săptămîni în șir, de proprietatea sau improprietatea folosirii unei astfel de particule gramaticale : „— Te rog să înțelegi, doctore. La nevoie este destul de ușor de ales între *dar* sau *și*. Este mai greu de a opta între *și* sau *apoi*. Dificultatea se mărește o dată cu *apoi* sau *pe urmă*. Dar lucrul cel mai înfiorător este de a ști dacă trebuie sau nu să pui un *și*".

În incapacitatea creatorului amator de a trece dincolo de prima frază a cărții proiectate este închisă cu autoironie o tentație mărturisită a romancierului de a nu mai întreprinde nimic, sub povara dificultăților pe care cuvîntul le ridică în fața scriitorului.

Dincolo de dificultatea estetică, personajul mărturisește o preocupare metafizică față de cuvînt, de finalitatea sa, care constă în a stabili o comunicare între indivizi. Un lucru este clar, chiar din anecdotica existenței lui Joseph Grand imposibilitatea comunicării directe, a sentimentelor sau ideilor, poate rata o existență individuală. Motivul incomunicării umane va fi ridicat la un potențial tragic excepțional în piesa *Greșeala.*

O altă preocupare, vizibilă în creația lui Camus, privește cuprinsul noțiunii de banalitate, de insignifianță. Meursault este un ins banal și neînsemnat, dar în afund cenușiul aparent al vieții și conștiinței lui germinează lent o structură eroică, demnă, avînd o certă preeminență

și strălucire. Joseph Grand este nu numai banal, dar și oarecum ridicol, învăluit în neînsemnătatea și tiourile existenței sale. Dar, la fel ca și în cazul lui Meursault, universul său interior își dezvăluie o dimensiune eroică, profund umană. Prin urmare, *banalul, neînsemnatul* sînt noțiuni ambigue, de o extremă relativitate, ceea ce apare ca șters, cenușiu, neînsemnat, răsturnîndu-se în contrariul său de îndată ce anume împrejurări intervin.

Pe un ușor ton de glumă galică, dar cu seriozitate în argumentație, Camus redactează — pe parcursul elaborării *Străinului* și *Ciumei* — un eseu *Despre neînsemnătate,* aflat ca atare în *Carnetele* sale și publicat ulterior, în 1959, în *Cahier des saisons.* Eseul pornește de la dorința mărturisită de a publica o antologie a faptului neînsemnat, ceea ce presupune o precizare a domeniului de cercetare.

Camus este solicitat de caracterul ambiguu al noțiunii de banalitate. „Neînsemnatul, precizează el, nu are accepțiunea unei lipse de sens." [1] Dacă am păstra acest înțeles, continuă Camus, atunci ar trebui să spunem că lumea *este neînsemnată,* ceea ce ar constitui o eroare, pentru că lumea este nesăbuită. Pe de altă parte, un om neînsemnat poate fi perfect rezonabil, iar o acțiune nesăbuită să fie plină de semnificație (de exemplu să-ți dai viața pentru o cauză care este eroică pentru unii și nesăbuită pentru alții). Neînsemnatul este oare identic futilității ? Este greu de spus, pentru că o mare iubire prezintă întotdeauna pînă la urmă un aspect de mare banalitate, iar moartea unei muște, atunci cînd te concentrezi asupra acestui spectacol, capătă proporții impresionante sub raportul tragicului. Căutarea unui sens autonom apare, prin urmare, destul de dificilă. Singurul lucru care poate fi spus cu exactitate este că noțiunea de insignifianță are o existență relativă și corelativă. Un lucru este neînsemnat numai în raport cu ceva avînd o anume semnificație generală precisă, cu ceva care este

[1] *Pl. I,* p. 1895.

mai mare, mai puternic sau mai proeminent. Raporturile între asemenea cantități, bineînțeles, se pot repede schimba și chiar inversa, fără ca prin aceasta să apară vreo contradicție. Pentru a face mai concretă suita ideilor sale, Camus oferă exemplul căsătoriei, care posedă multiple semnificații biologice, sociale, religioase, metafizice etc. Căsnicia are sens numai în virtutea acestor corelații. Dacă prin absurd suporturile ei corelative îi sînt răpite, căsnicia, deși una din situațiile umane cele mai semnificative în ordinea firească a lucrurilor, devine total lipsită de sens, devine neînsemnată. „În acest fel, continuă eseistul, insignifianța are întotdeauna o anume corelație care decide ce anume trebuie să semnifice. Și se vede prin acest exemplu că neînsemnătatea rezidă în semnificația pe care nu o posedă." [1] Dincolo de astfel de argumentații, care ar putea apărea grevate de sofistică, un lucru este cert, și anume că „acțiunile neînsemnate trădează întotdeauna un aspect mecanic al lucrurilor și ființelor, habitudinea a ceea ce ele sînt". Dat fiind că în viață tot ceea ce facem are tendința de a deveni *obișnuință*, sau de a trece în habitudine, s-ar putea spune că cele mai înalte meditații și cele mai grandioase acțiuni termină prin a deveni neînsemnate, ca atare „viața pare să aibă drept țel determinat insignifianța".[2]

Acesta să fie sensul eșecului pe care morbul ciumei îl încearcă în cazul lui Grand? Nu poate fi negată o anume corelație între punctul de vedere al romancierului cu privire la banalitate (văzută ca o formă a vitalității depline) și faptul că îl face pe măruntul funcționar municipal să suporte cu bine atacul necruțător al maladiei. În felul lui Grand se comportă și alte două personaje de fundal, dar persistente de-a lungul narațiunii: bătrînul spaniol astmatic și bătrînul amator al unui joc al deriziunii cu pisicile străzii sale. Fost marchitan, bătrînul astmatic a încetat orice activitate, o dată împlinită vîrsta de cincizeci de ani, continuînd să trăiască dintr-o modestă

[1] *Ibid.*, I, p. 1897.
[2] *Ibid.*, p. 1898.

rentă, într-o perfectă imobilitate. El își petrece viața în pat, fără nici un contact direct cu lumea exterioară, în absența oricărui instrument de măsurare a timpului („un ceas este scump și pe urmă e o prostie"), acesta din urmă fiind stăpînit și dimensionat printr-o invenție proprie, elementară și ingenioasă. Pe bătrîn îl interesează numai timpul treziei (somnul este o absență din timp și ca atare trecerea clipelor nu are nici o importanță, pentru că nu este simțită). Pentru a măsura trecerea clipelor potrivit unor necesități absolut individuale, el are la dispoziție două recipiente, dintre care unul este umplut cu mazăre. Cu o mișcare cumpănită și egală mazărea este transvazată dintr-un recipient în celălalt. La fiecare cincisprezece mutări el consumă un dejun frugal. Bătrînul spaniol procedează în virtutea unei vocații manifestată din tinerețe : „Niciodată nu a fost interesat în mod deosebit de ceva, nici de muncă, nici de prieteni, nici de cafenele, muzică, femei sau plimbări. Nu a ieșit niciodată din orașul său, cu excepția unei singure zile cînd a fost silit să se deplaseze la Alger pentru chestiuni familiale, dar s-a oprit la proxima gară după Oran, incapabil de a-și continua aventura. S-a reîntors la el acasă cu primul tren". Imobilitatea bătrînului decurge dintr-o teorie pe care o împărtășește cu bunăvoință oricui. Viața este ascendentă pînă la cincizeci de ani, după aceea devine descendentă, și ca atare nu-i mai aparține omului, pentru că poate fi ridicată în orice clipă și, împotriva acestui fapt nefiind nimic de făcut, lucrul cel mai firesc este de a-l traduce din domeniul ideii în acela al practicii, și anume de a nu mai face nimic.

Tarrou, pe care existența bătrînului îl pasionează în calitatea sa de colecționar al cazurilor insolite, gîndește că insul imobil în așteptarea morții este un *sfînt fără Dumnezeu,* în măsura în care „sfințenia este un ansamblu de habitudini".

Nu mai puțin pitoresc este bătrînul cu pisicile. La ore fixe el apare în balconul său și aruncă în stradă gogo-

loașe de hîrtie. Cînd pisicile se aruncă asupra micilor bule, bătrînul scuipă asupra lor. Invariabil, la ore precise, bătrînul apare în balcon îndeplinind jocul său sub forma unui ritual. Apoi, intră în camera sa și nu mai apare tot timpul zilei. Pisicile cartierului fiind desființate din cauza epidemiei, bătrînul, descumpănit în ritualul lui zilnic, se închide deznădăjduit în cameră, pentru a nu o mai părăsi. Tarrou urmărește cu vădită pasiune ritmul mișcărilor bătrînului și le înregistrează în jurnalul său intim, întrevăzînd în silueta pitorească a acestuia o altă posibilitate de manifestare a sanctității laice.

Un lucru este cert. Grand, doctorul Castel pregătind imperturbabil serul antipestos, bătrînul spaniol astmatic, bătrînul cu pisicile rezistă admirabil puterii distrugătoare a flagelului. Înconjurați de o anume indiferență (putînd fi asimilată aceleia stoice) față de primejdie, ei o străbat ca o sfidare a vitalității aruncată morții, fără ca viața sau moartea să pătrundă prea mult în sfera lor meditativă.

O altă atitudine față de flagel este figurată în făptura lui Rambert. Gazetar, fost combatant în războiul civil din Spania de partea republicanilor, dar fără a-și aroga un drept la orgoliu, Rambert se găsește în orașul damnat, cu totul ocazional, în virtutea profesiunii sale de reporter al unui ziar parizian. În Oran el este un străin. Locul pe care îl iubește este Parisul, dar nu în sine, pentru valoarea lui de metropolă, ci pentru că acolo se află femeia întîlnită de curînd și care i-a oferit, pentru prima dată în existența sa, revelația iubirii. Rambert are treizeci de ani (cifra fatidică pentru Camus, exprimînd răscrucea vieții virile, dincolo de care începe o largă și imprevizibilă zonă a declinului) și iubește cu disperarea cunoașterii tardive a miracolului erotic. În mijlocul cetății ciumate el este un dublu exilat. Separat de lumea exterioară, ca toți cei închiși în oraș, și despărțit de mirajul iubirii. Rambert nu s-a putut identifica, de-a lungul existenței sale, nici cu profesiunea pe care o practică, nici cu eroismul de care a dat dovadă luptînd îm-

potriva fascismului în Spania. El și-a regăsit esența ființei sale umane în iubire. Toată făptura lui tinde chinuitor către femeia depărtată. Singurul său gînd este că, în timp ce el se află închis în Oran, femeia iubită îmbătrînește iremediabil. Altcuiva, decît lui Rieux, obsesia gazetarului i-ar putea părea naivă sau ridicolă. Dar pentru medic agitația lui Rambert nu este altceva decît o formă de luptă împotriva înstrăinării, reducerii și desființării ființei umane, pe care ciuma o implică și o impune. Rambert se opune ca ciuma să-l învăluie, să-i răpească această parte inalienabilă a ființei sale care este iubirea. În acest mod, deși refuzînd situația celor din Oran și respingînd ideea de a le oferi ajutorul său, Rambert este totuși legat, prin esență, de finalitatea și destinul acelora din formațiile sanitare voluntare. Această esență de natură colectivă va învinge bariera aparentă interpusă între Rambert și Rieux, sau prietenii acestuia. Atîta timp cît are iluzia de a fi liber, de a putea opta și alege, ziaristul se zbate dramatic pentru posibilitatea părăsirii Oranului. Dar, cînd totul se apropie de reușită și poate evada, Rambert, pătruns de condiția tragică a colectivității umane în care se află. renunță la planul său și cere doctorului să fie integrat într-una din echipele de voluntari. Rieux este uimit și Rambert îi explică „Gîndeam că sînt străin de orașul acesta și că nu am nimic comun cu voi. Dar acum, cînd am văzut ceea ce am văzut, îmi dau seama că locul meu este aici, fie că o doresc sau nu. Povestea aceasta ne privește pe noi toți".

Rambert se integrează cetății ciumate pentru că îi este „rușine de a fi fericit singur".

În roman, un moment aparte este ilustrat prin Cottard, omul care nu se solidarizează, nu se integrează, care privește nefericirea colectivă cu o intensă voluptate și bucurie, primind încetarea epidemiei cu sentimentul disperării. În clipele exultanței generale, Cottard străbate străzile trăgînd focuri de armă, apoi se baricadează în camera sa și înfruntă un corp întreg de poliție trimis pentru a-l captura. Cottard nu reprezintă asociabilul pur

și simplu, sau spiritul anarhic inadaptabil la viața colectivității. Romanul schițează o curbă evolutivă a existenței și sentimentelor personajului. Reprezentant comercial de vinuri și lichioruri, cum se prezintă în relațiile lui sociale, de altfel extrem de puțin extinse, Cottard se pare că este un traficant cu afaceri extrem de obscure, frizînd ilegalitatea (de altfel adevăratele sale relații nu sînt în cartierul în care locuiește, ci în lumea pegrei oraneze, în mediul contrabandiștilor, al oamenilor certați cu autoritățile, în general). O astfel de întreprindere obscură îi amenință libertatea, autoritățile fiind pe urmele sale și arestarea sa apărînd iminentă. Aceasta l-a și determinat să se sinucidă (de așa manieră, încît să poată fi salvat în timp util), socotind că o internare în spital sau simpla calitate de ins bolnav sau dezechilibrat îl pot salva de urmărirea polițienească. Cînd este invitat să dea o mînă de ajutor formațiunilor sanitare, în munca lor extenuantă, Cottard refuză, arătînd că nu poate să fie propriul său inamic, nu poate lupta împotriva ciumei care lui îi asigură libertatea, posibilitatea de mișcare și de profit personal fără limite. De aici și gestul său de exasperare în momentul în care epidemia încetează. Fericirea generală constituie nefericirea sa personală. Pentru spiritul apoftegmatic al lui Rieux, traficantul este un solitar „cu o inimă neștiutoare", acest lucru făcîndu-l să aprobe „ceea ce îi face pe oameni și pe copii să moară". Prin urmare, în persoana lui Cottard romancierul nu a vrut să sancționeze opulența materială, spiritul antisocial de rapt, de înavuțire personală, ci *solitarismul* identificat *inimii ignorante,* în virtutea ideii lui Rieux (și a romancierului) că răul pe care oamenii îl pot face rezultă din neștiință, cunoașterea fiind un apanaj al insului social, devotat intereselor umanității. Să reținem această sancționare, de o importanță deosebită în contextul creației camusiene și care poate fi luată drept suport al interpretării critice a acelei părți din opera sa, în care vom vedea instalîndu-se credința în solitarism, ca

singura posibilitate de manifestare a omului în mijlocul mișcărilor contradictorii ale vieții.

Am lăsat în mod deliberat la urmă discutarea sensului oferit de cuplul Tarrou-Paneloux. Ideea de cuplu nu trebuie asimilată unei identități. Distanța umană între aspirantul către „sanctitatea laică" și reprezentantul oficial al bisericii este notabilă. Dacă au fost reuniți în aceste rînduri este numai pentru faptul că amîndoi pun problema, atît de disputată în exegeza camusiană, cu privire la raporturile existente între gîndirea autorului *Ciumei* și metafizica religioasă.

Dar, pentru a detașa mai eficient nuanțele dezbaterii în cazul *Ciumei* (și sublinierea este necesară pentru că, după cum vom vedea, datele chestiunii se schimbă dacă trecem de la *Ciuma* la *Căderea*, de exemplu), să vedem ce reprezintă, în esență, cele două personaje în jurul cărora critica literară și eseistica filozofică au făcut să se prelingă o oarecare cantitate de cerneală tipografică.

Nu poate exista nici un dubiu în ceea ce privește semnificația părintelui Paneloux. Prezența lui pune în valoare dialogul în contradictoriu dintre religie și medicină (Rieux), dintre absolut și relativ, cu demonstrarea evidentă, sensibilă, a inoperanței credinței religioase atunci cînd este pusă în situațiile limită ale condiției umane, sub raportul tragismului. *Ciuma* înseamnă, printre altele, și un elogiu extrem de firesc și de convingător adus superiorității nete a spiritului laic. Camus spunea despre *Ciuma* că este cel mai anticreștin specimen al întregii sale creații, subliniind totodată că a fost gîndit ca atare. Afirmația romancierului trebuie privită nu sub raportul ostilității față de credincioși sau credință, ci mai ales ca tendință de convingere a practicanților religiei la un dialog cu reprezentanții spiritului laic, în vederea unei ralieri eficiente în lupta împotriva a tot ce degradează esența și demnitatea umană. Reticența romancierului față de biserică, față de catolicism ca instituție, datează încă din epoca războiului civil din Spania, cînd biserica, susținătoare a franchismului, a validat și „binecuvîntat" atro-

cităţile regimului. Fenomenul s-a repetat în epoca ocupării Franţei de către nazism, cînd păturile oficiale ale clerului au pactizat cu duşmanii naţiunii franceze, în cadrul pactului general stabilit între catolicism şi nazism, în toată perioada dominaţiei europene a acestuia. Prin urmare, în Paneloux nu trebuie văzută ostilitatea faţă de *preot* ca profesiune socială, ci, mai curînd, faţă de ideile profesate de o parte a clerului. Este cunoscut faptul că, în relaţiile sale personale, Camus a fost extrem de ataşat de catolici fervenţi, ca poetul Leynaud, erou al Rezistenţei, a cărui operă postumă a şi prefaţat-o cu emoţie, sau de părintele Bruckberger, figură pitorească şi nonconformistă faţă de dogmele clericale.

În contextul *Ciumei,* Paneloux reprezintă dogma învinsă de realitatea istorică. Evoluţia personajului este închisă în traiectoria dintre două predici spectaculoase. Prezenţa sa în roman, prin urmare, este mai mult retorică decît efectivă, devenind o *făptură* în final, o dată cu moartea sa în slujba împotriva flagelului. Paneloux este un reprezentant al „creştinismului exigent", oferind credincioşilor imaginea unei divinităţi necruţătoare în dorinţa ei punitivă. Primul său discurs, coincizînd cu declanşarea impetuoasă a epidemiei, este axat pe tema culpabilităţii şi pedepsei colective. Ciuma reprezintă o sancţiune aplicată culpabilităţii generale a oamenilor, deturnaţi de la căile indicate de către reglementarea divină. Divinitatea intermediată de Paneloux este un simbol al setei de absolut în materie de puritate, intransigentă faţă de comerţul spiritual pe care omul caută să-l introducă în raporturile cu ea. „A sosit ora meditaţiei (spune preotul, dezlănţuit împotriva culpabilităţii nespecificate a lumii credincioşilor). Aţi crezut că este de ajuns a-l vizita pe Dumnezeu duminicile pentru a fi liberi asupra restului zilelor voastre. Aţi crezut că un oarecare număr de genuflexiuni l-ar putea răsplăti îndeajuns pentru nepăsarea voastră criminală. Dar Dumnezeu nu este călduţ. Asemenea raporturi distanţate nu sînt suficiente iubirii sale devorante. El vrea să vă vadă un timp

mai îndelungat, acesta este modul său de a vă iubi şi, la drept vorbind, este singurul mod de a iubi. Iată pentru ce, istovit în aşteptarea venirii voastre, el a dat drumul flagelului pentru a vă vizita, după cum a străbătut toate oraşele păcatului din momentul în care oamenii au avut o istorie." [1] Predica lui Paneloux lasă deschisă o singură speranţă, şi anume aceea a graţiei divine recuperată prin moarte.

Predicatorul se situează, în tot timpul discursului, în afara spectacolului crispant al culpabilităţii, prezentat cu violenţă auditoriului. Masa credincioşilor este numită mereu „voi", oratorul în mod vizibil nefiind implicat în drama semnalată. Discursul lui Paneloux îl întristează pe Rieux şi-l nedumereşte pe Tarrou, convinşi amîndoi de inutilitatea exhortaţiilor mistice, singurul drum posibil fiind acţiunea colectivă împotriva calamităţii, deci comunitatea umană. În virtutea dialogului dorit de iniţiatorii formaţiunilor sanitare voluntare, cu orice om capabil de a da o mînă de ajutor luptei întreprinse, ei îl invită pe Paneloux de a se înscrie în organizaţia de rezistenţă. Supus comandamentelor religioase, deci obligat de a fi lîngă supliciaţi şi de a le uşura spiritualmente ultimele clipe, Paneloux acceptă, dar se comportă tot timpul ca un ins aflat în afara ororilor la care asistă. Preotul se manifestă cu reticenţă faţă de acţiunea colectivă, cu o anume frigiditate morală în comparaţie cu abnegaţia fără rezerve, simplă, firească, a unui Rieux, Tarrou sau Grand. Momentul crucial, menit să-l descumpănească în credinţa sa, este agonia prelungă şi apoi moartea copilului judecătorului Othon. Realitatea existenţei umane se ridică acuzatoare împotriva dogmelor. Copilul este o făptură pură, capacitatea sa de a păcătui este practic nulă. De ce atunci divinitatea, înfuriată de greutatea păcatelor omeneşti, pedepseşte în egală măsură copilul, întruchipare într-un fel a setei sale absolute de desăvîrşire morală ? Întrebarea, căreia Rieux îi răspunde prin negarea divinităţii, îl des-

[1] *Pl. I*, p. 1296.

cumpănește pe preot. Existența sa se identifică credinței. Or, această credință a fost puternic zdruncinată de drama agoniei copilului. Din acest moment Paneloux se agață disperat de o credință incapabilă de a-i oferi răspunsuri satisfăcătoare la întrebările chinuitoare ale vieții.

Cea de a doua predică, rostită de preot, este net diferită de prima. Siguranța și forța blasfematorie fac loc neliniștii profunde. Paneloux nu mai este un ambasador al teribilei divinități și de aceea nu se mai adresează mulțimii cu acel *voi*, deschizînd o distanță între el și credincioși. Vorbind ca un simplu om din masă, pluralul pe care îl folosește este acela al comuniunii și identității *noi*. Glasul și logica sa sînt umanizate și de aceea declară suferința și moartea copilului ininteligibile sub raportul comandamentelor divine. Aproape de erezie, Paneloux se întreabă „Cine ar putea spune că eternitatea unei bucurii ar putea compensa o clipă de durere omenească?" Dar, în pragul abjurării logice a preceptelor religiei, preotul înspăimîntat se oprește „Trebuie să credem sau să negăm totul. Și cine dintre noi ar îndrăzni să nege?" [1] În mijlocul alternativei dureroase, între instanțe a căror acceptare integrală nu mai este posibilă (în roman, momentul figurează dramatic prăbușirea absolutului în fața evidenței relativității complete a existenței, surprinsă fenomenal), Paneloux mai are puterea de a găsi, prin eludarea termenilor contradictorii, soluția rațională a impasului mărturisit „Frații mei, noi trebuie să fim aceia care rămînem" [2], validînd astfel ideea lui Rieux că, în fața inexplicabilului aspectelor declanșate de flagel, importantă rămîne nu căutarea unei lămuriri totale a întrebărilor, deocamdată fără răspuns, ci găsirea celei mai bune modalități de opoziție față de pericol, chiar dacă împotrivirea este incompletă sau insuficientă într-un anume stadiu al evoluției evenimentelor.

Paneloux își va termina sfîșietoarea dezbatere interioară între credință și apostazie prin moarte. Atins de

[1] *Ibid.*, p. 1400.
[2] *Ibid.*, p. 1402.

morbul ciumei, refuzînd îngrijirea medicală, în virtutea ideii că apelul unui medic de către preot generează o contradicție și schițează germenul neîncrederii în forța divină, refuzînd orice ajutor amical, deci izolat de oameni, Paneloux va închide ochii într-un dialog mut cu o divinitate în care nu mai poate crede ca în trecut.

Într-o versiune anterioară a romanului, Paneloux își pierdea cu totul credința, salvîndu-și conștiința prin activitate militantă pasionată împotriva suferinței oamenilor.

Ulterior romancierul a renunțat la o astfel de evoluție a personajului, rămînînd din proiectul inițial doar nararea de către Tarrou a unui caz în care un preot, în contact cu ororile războiului, abjură credința în divinitate.

Tarrou prezintă o altă față, cu mult mai dramatică și mai subtilă, a contactului uman cu zona inefabilului religios. Vlăstar de burghezie înstărită (tatăl său este un reprezentant al justiției), el trăiește o existență anodină pînă la vîrsta adolescenței. O întîmplare nefericită îi relevă aspectul ambiguu al realității și personalității umane. Tatăl îi apare copilului, în tot timpul acestei prime perioade a existenței sale, ca un ins de treabă, cît se poate de obișnuit în habitudinile sale, în afara unei pasiuni în sfera, de fapt, a insignifianței. El este nedespărțit de un mare indicator Chaix cuprinzînd întreaga mișcare rutieră europeană, fiind capabil să desemneze cu exactitate ruta cea mai indicată pentru o călătorie, de exemplu, între Paris și Varșovia, cu orele exacte ale plecării trenurilor și prinderii legăturilor respective. Indicatorul Chaix nu este decît o formă de bovarism a unui ins sedentar, permițîndu-și în acest fel evaziuni din banalitatea cotidianului.

Evenimentul care dezlănțuie dramaticul într-o existență sortită anodinului este un proces în cadrul căruia tatăl său, acuzator public, cere pedeapsa cu moartea pentru inculpat, sentința fiind validată de către complexul judiciar. Copilul asistă la proces, fiind invitat chiar de tatăl său, doritor în acest fel să cîștige un spor de prestigiu în fața descendenței sale. Dar tînărul Tarrou este

îngrozit. Roba vișinie a tatălui dezvăluie o latură cu totul insolită a acestui om cufundat pînă atunci într-o molcomă banalitate. În tatăl său copilul descoperă un asasin metodic și impasibil, care impune pedepse capitale și asistă la execuția victimelor. Conștiința tînărului este răvășită, viața din jurul său îmbracă mantia crimei și a morții și, nemaiputînd suporta atmosfera casei părintești, evadează. Pentru a-și cîștiga existența, practică toate meseriile posibile, participă la toate luptele politice al căror sens direct putea să constea în opoziția față de crima legalizată, față de asasinatul semenilor, străbate multiple ținuturi europene, receptează cu acuitate marile drame ale epocii sale. Dar toată această experiență, practică și meditativă în același timp, nu face decît să adîncească drama sa interioară. Problema crucială pentru el — cum poate fi evitată crima, suprimarea existenței semenilor săi, cum poate fi extras asasinatul atît din legislația lumii contemporane cît și din disputele inevitabile între grupuri sociale — devine insolubilă. Lumea rămîne axată pe acest principiu tragic al condamnării la moarte, în orice direcție te-ai orienta. Tragic pentru Tarrou este faptul că, participînd la acțiunile cele mai nobile, în fond, pînă la urmă crima (exercitată asupra adversarului) nu poate fi evitată. În viziunea sa umanitatea modernă este bolnavă de o furie a omuciderii. Încă înainte de apariția epidemiei, oamenii (și el nu se excepteză, în acuzarea pe care o formulează) erau ciumați. Ciuma constituie o stare imanentă a speciei umane. Starea firească este aceea conferită de către maladie. Sănătatea, integritatea, puritatea constituie excepțiile. „Iată pentru ce, completează Tarrou în acel *dialog al amiciției* cu Rieux, această epidemie nu-mi oferă nimic nou, în afara faptului că trebuie să lupt împotriva ei, alături de dumneata. În virtutea unei cunoașteri mai mult decît sigure (vezi prea bine, Rieux, că știu totul despre viață), sînt convins că fiecare poartă ciuma cu sine, pentru că nimeni, absolut nimeni, nu este indemn. Și trebuie să ne

supraveghem fără încetare pentru a nu fi înclinați, într-un moment de uitare, să respirăm în obrazul altuia și să-i transmitem boala... Da, dragul meu, este extrem de obositor să fii un ciumat. Dar este și mai istovitor să nu dorești să fii. Iată pentru ce toată lumea arată obosită, pentru că întreaga lume, în zilele noastre, este oarecum ciumată. Tocmai din această pricină acei cîțiva care încearcă să nu mai fie cunosc o extremitate a istovirii din care nimic nu-i poate elibera în afară de moarte." [1]

Crima constituind un dat structural și un destin al naturii umane, iar lumea fiind împărțită în flagel și în victime, preocuparea esențială a omului de bine este de a evita, pe cît posibil, să fie alături de flagel. „Dacă, spunînd toate acestea, devin flagel eu însumi, cel puțin faptul să se întîmple fără consimțămîntul meu. Încerc, prin urmare, să fiu un asasin inocent." Și Tarrou adaugă „Ar trebui, desigur, să existe și o a treia categorie, aceea a adevăraților medici, dar trebuie să recunoaștem că nu putem întîlni foarte mulți și că trebuie să fie destul de greu de a deveni un astfel de om. De aceea m-am decis să mă situez de partea victimelor, în orice împrejurare, pentru a limita suferințele. În mijlocul lor pot cel puțin să caut modalitatea de a atinge această a treia categorie, adică pacea." Pentru Tarrou singurul lucru demn de interes este căutarea acestei păci interioare, rîvnită ca o oază într-un deșert. Una din modalitățile de a o atinge el crede că este „simpatia", din sfera căreia face parte și ajutorul eficient și devotat oferit oamenilor atunci cînd se află în pericol. Ca o concluzie la toată această dezbatere interioară, mărturisită lui Rieux, Tarrou socotește că singura problemă concretă pe care o cunoaște este aceea a posibilității de a deveni un „sfînt fără Dumnezeu" Cerința aceasta Tarrou o socotește ca minimală și astfel accesibilă oricui. Aproximația sanctificării el o vede într-un cumul de habitudini păstrate cu obstinație și severitate (de aceea el îi socotește pe cei doi bătrîni,

[1] *Pl. I*, pp. 1423—1424.

cufundați în modestele lor manii și depărtați de tumultul flagelului, ca doi sfinți posibili) sau într-un „satanism modest și caritabil". În orice caz, Tarrou consideră obligațiile unui astfel de „sfînt laic" cu mult mai accesibile decît exigența lui Rieux, care i se pare excesivă.

În momentul declinului epidemiei, Tarrou se îmbolnăvește și moare. Scena despărțirii definitive dintre Tarrou și Rieux este patetică. Moartea lui Tarrou e dureroasă, fiind cu totul surprinzătoare. Meditînd asupra existenței acestui om ciudat și atît de bogat în viață interioară, Rieux conchide „Nu există pace fără speranță și Tarrou, care refuza oamenilor dreptul de a condamna un alt om, care știa totuși că nimeni nu se poate împiedica să nu condamne și că uneori chiar victimele puteau fi călăi, Tarrou trăise în sfîșiere și contradicție, nu cunoscuse niciodată speranța. Oare de aceea aspirase către sfințenie și căutase pacea în serviciul oamenilor ?" [1]

Prezența în roman a lui Tarrou, în mult mai mare măsură decît făptura lui Paneloux, a tulburat în mod sensibil limpezimea exegezelor. Semnificația personajului, indicată de către Camus în linii cît se poate de explicite, a trecut dincolo de limitele ei, absorbind, în unele cazuri, întreaga interpretare a romanului. Astfel, pentru Robert de Luppé, personajul este acela care *expune* problematica esențială a cărții. „Unul din personajele *Ciumei,* scrie el. Tarrou, enunță problema în jurul căreia se organizează această *cronică*." [2] Tema romanului devine în acest mod „sfințenia fără Dumnezeu", iar Rieux este transformat într-un prototip ideal al unei astfel de aspirații către sanctitate. Nu se poate spune, într-un asemenea caz, decît că exegetul a imaginat un roman propriu, intitulat *Ciuma,* cu puține tangențe (numele personajelor) față de volumul lui Camus. Și Robert de Luppé nu este singurul în această situație... Apare neîndoielnic că acest Tarrou, inventat de Camus, a fascinat și derutat nu

[1] *Ibid.,* p. 1457.

[2] R. de Luppé, *op. cit.,* p. 79.

o singură conștiință. Pornindu-se de la argumente expuse prin intermediul *sfîntului laic,* a și fost declanșată disputa cu privire la ateismul sau religiozitatea lui Camus.

Pentru catolicul Georges Hourdin, în volumul său *Camus le Juste,* autorul *Ciumei* este indubitabil un ateu : „El nu vrea să accepte, în lupta împotriva absurdității lumii, nici un alt ajutor decît de la sine însuși. Și apoi, ideea unui Dumnezeu creator nu se poate impune spiritului său, pentru că el constată mizeria de care lumea debordează și pentru că aude gemetele infirmilor, victimelor și ale copiilor torturați. Camus se revoltă împotriva răului și prin aceasta, gîndește el, împotriva lui Dumnezeu. El nu cunoaște raporturi dintre Dumnezeu și oameni dominate de sentimente ca iubirea sau libertatea." [1]

Considerațiile lui Francis Jeanson, din grupul „Les Temps Modernes", acuzatorul public al volumului *Omul revoltat,* sînt diametral opuse. În amplul său studiu din *Les Temps Modernes,* Jeanson menționează „Camus nu este desigur un ateu el e mai mult un antiteist pasiv. El nu neagă existența unui Dumnezeu (pentru că-l acuză de nedreptate), el nu pretinde a-l învinge (aceasta ar fi o «lipsă de măsură») ; Camus nu dorește altceva decît a-l sfida, rămînînd fără încetare în fața acestui Stăpîn ca un Sclav revoltat." [2]

Care este adevărul în cadrul unei astfel de alternative ? Personal, nu pot subscrie, în întregime, nici una din aceste afirmații categorice. Creația camusiană și însemnările sale intime oferă sentimentul unei ambiguități a scriitorului față de problema religioasă. Lucrurile trebuie văzute mai mult în contextul fiecărei scrieri luată în parte, decît în mod general, Camus manifestînd vădite fluctuații intelectuale. Din această cauză o afirmație categorică, cum este aceea a lui Roger Quilliot, eruditul investigator al operei camusiene, specificînd că : „problema

[1] G. Hourdin, *Camus le Juste,* Les éditions du Cerf, 1960, pp. 99—100.
[2] F. Jeanson, *op. cit.,* p. 2085.

religioasă apare puțin în preocupările sale dincolo de vîrsta de douăzeci și doi de ani, deși sensul tragicului și al sacrului nu l-a abandonat niciodată"[1], trebuie privită cu rezerve, pentru că romanul *Căderea* este axat pe o dezbatere desprinsă din cazuistica religioasă, iar o nuvelă, excelentă de altfel, ca *Piatra care îndeamnă*, rezultat al experienței sale braziliene, nu constituie în fond altceva decît dialogul amical dintre un ateu și un mistic, punctul de vedere al prozatorului, figurat în persoana inginerului d'Arrast, fiind de o superioritate și lărgime de vedere incontestabile. Proiecția gîndirii sale către intuirea unei forțe superioare și enigmatice, în mod direct sau indirect, constituie o anume constantă a operei lui Camus. Ca adolescent a fost credincios, apoi l-a întîlnit pe Nietzsche, care l-a convins că „Dumnezeu a murit", indicîndu-i și gravitatea excepțională a acestei revelații zguduitoare. Problema sacrului, în operele sale majore, rămîne ascunsă sub mantia culpabilității. Prin urmare, contactul cu metafizica religioasă este numai aparent întrerupt dincolo de vîrsta de douăzeci și doi de ani. De altfel, o lucrare cum este teza sa de doctorat, privind doctrinele lui Plotin și ale Sf. Augustin, trădează criza unei tinereți care caută să-și motiveze viziuni profund ancorate în conștiință. Opțiunea sa între elenism (spiritul păgîn) și creștinism nu a fost categorică niciodată. Fără îndoială nu se poate spune despre Camus că este un creștin, în sensul practicant al cuvîntului. În toată creația sa oroarea față de religie, ca instituție dogmatică, este evidentă. Dar este greu de a spune că neliniștile metafizice ale creștinului au fost abandonate. În orice caz, în operele ultime, ele reapar cu violență, chiar dacă manifestarea lor este dăruită sub o mantie destul de echivocă.

Dacă am încerca, la rîndul nostru, să închidem această caracteristică a personalității camusiene într-o formulă definitorie, am spune că autorul *Ciumei* este un ateu bîntuit de tentațiile metafizicii creștine. Oricît de para-

[1] *Pl. II*, p. 1596.

doxală sau contradictorie ar părea o astfel de formulare, este totuși mai aproape de adevăr decît altele. În afara constatărilor oferite de creația propriu-zisă, inerent limitate din cauza transfigurărilor căpătate de asemenea dezbateri interioare în actul creator, o mărturie mult mai elocventă, în sensul formulării noastre, o constituie *Carnetele* scriitorului. Disputa între credință și necredință, între ateism și acceptarea unora din postulatele creștinismului, apare aici cu claritate, purtînd amprenta spontaneității. Frecvența impresionantă a notațiilor din sfera problematicii religioase infirmă presupunerea citată mai sus, și anume că dincolo de vîrsta primei tinereți Camus nu mai este tentat de meditații din această zonă spirituală. O expunere completă a însemnărilor autorului *Ciumei* cu privire la creștinism, divinitate, culpabilitate sau grație, biserică sau ateism, ar cere un spațiu destul de mare și ar încărca inutil economia lucrării de față. Dar spicuirea, în ordine cronologică, a cîtorva pagini mai elocvente o găsim nimerită. De o frumusețe indiscutabilă sînt rîndurile scrise în martie 1940, în Parisul al cărui contact îi provoacă neliniște și durere, însemnînd pentru el pierderea existenței mirifice pe care numai Algerul i-o acordase pînă atunci. Privirile contrariate de decorul parizian, pe care-l socotește mai curînd sordid decît acceptabil, se opresc asupra Calvarului Sfîntului Petru din Montmartre, ale cărui sculpturi și basoreliefuri îi oferă „aceeași emoție prelungită și pîngărită ca și orașul însuși". Figurile tăiate în piatră îl fac să mediteze la teribila limită a condiției umane, incapabilă să se depărteze dincolo de ființa sa proprie și imaginînd pînă și misterele absolutului sau nemuririi prin simboluri care-i repetă și multiplică ființa pieritoare. „Dar... sufletul nu are niciodată dreptate și aici cu mult mai puțin decît aiurea. Pentru că cele mai cuceritoare imagini pe care el le-a oferit acestei religii, atît de grijulie în ceea ce privește sufletul, sînt tăiate în piatră după modelul însuși al cărnii... Creștinismul a înțeles acest lucru. Și dacă a pătruns atît de mult în noi, faptul s-a întîmplat numai

prin Dumnezeul său făcut om. Dar adevărul și măreția se opresc la nivelul crucii și în acea clipă în care omul își strigă renunțarea sa. Să smulgem ultimele pagini ale Evangheliei și iată că o religie umană, un cult al solitudinii și al măreției ne este propus. Amărăciunea îl face desigur insuportabil. Dar în aceasta constă adevărul său și minciună este tot restul." [1] Camus meditează, nu o dată, asupra unei divinități văzută în perspectiva umanului, ca o proiecție a omului, înstrăinată genezei sale mitice și izolată într-un cer abstract în care plutesc temeri, neliniști, întrebări sau certitudini purtînd amprenta conștiinței umane.

Geneza este interpretată în lumina mitului prometeic, cu efecte de o strălucire indiscutabilă, omul devenind prin revoltă egalul creatorului divin. „Curios text al Genezei (III, 22), scrie Camus într-o însemnare din februarie 1943. Și Eternul Dumnezeu a spus «Iată, omul a devenit (după păcat) aidoma *nouă*, cunoscînd binele și răul. Dar acum trebuie să fim cu luare-aminte, ca el să nu-și întindă mîna pentru a lua și arborele vieții, din care mîncînd va putea căpăta *viața veșnică*.» Iar sabia de foc care alungă omul din Paradis : «Se învîrtea ici și colo păzind drumul spre arborele vieții». Reîncepe istoria lui Zeus și a lui Prometeu. Omul avea puterea de a deveni egalul lui Dumnezeu și Dumnezeu l-a temut și l-a menținut în supunere. *Id.* Despre responsabilitatea divină." [2]

O altă însemnare repetă, în alt mod, problematica divinității, dar ea întărește ideea că într-adevăr Camus nu este ateu în sensul absolut al cuvîntului „Secretul universului meu «Să mi-l imaginez pe Dumnezeu în absența nemuririi umane»." [3] Meditația sa asupra divinului are altădată un caracter grec și o notă din noiembrie 1945 explică întrucîtva zbaterea contradictorie a

[1] *Carnets I*, p. 206.

[2] *Carnets II*, p. 77.

[3] *Ibid.*, p. 21.

scriitorului între credință și necredință : „Grecii ofereau divinității partea ei. Dar pentru ei *divinul nu era totul*". [1]

Problema divinității solicită aproape cu necesitate o altă problemă, și anume a *sanctificării.* Care este semnificația sfîntului și în ce raport s-ar putea afla sanctitatea cu umanul ? O meditație din 1942, aparținînd epocii în care Camus începea să se gîndească din ce în ce mai stăruitor la *Ciuma,* ne face atenți că romanul trebuia construit într-o perspectivă a ideii de sanctificare, văzută ca atitudine exemplară, de natură să genereze un stil de viață. Este meditația hotărîtoare, ulterior, nu pentru semnificația generală a romanului, dar pentru apariția atît de disputatului personaj, care este Tarrou. „La ce anume gîndesc, ceva cu mult mai mare decît sînt eu însumi și pe care-l simt fără a-l putea defini ? Un fel de mers greu către o sfințenie a negării — un eroism fără Dumnezeu — omul pur în fine. Toate virtuțile umane, implicit solitudinea cu privire la Dumnezeu. Ce anume alcătuiește superioritatea ca *exemplu* (singura de altfel) a creștinismului ? Christos și sfinții săi — căutarea unui *stil de viață.* Această operă va număra tot atîtea forme cîte sînt etapele pe drumul unei perfecțiuni fără recompensă. Străinul este punctul zero. *Id.* Mitul. Ciuma constituie un progres, nu de la zero către infinit, dar către o complexitate mai profundă care rămîne de definit. Ultimul punct va fi sfîntul, dar el va avea valoarea sa aritmetică — măsurabilă ca și omul." [2]

Prin urmare, Tarrou reprezintă una din tentațiile spirituale ale romancierului, înfrîntă în confruntarea cu Rieux, ateul prin excelență. Dacă Rieux respinge ipoteza „sfîntului fără Dumnezeu", a lui Tarrou, neparticiparea la frămîntarea intelectuală a „criminalului inocent" nu este însoțită de nici o ostilitate. După dialogul în care drumurile lor spirituale se despart categoric, Rieux și Tarrou încearcă marea comuniune a prieteniei desăvîrșite, cufundîndu-se în apa mării și receptînd împreună

[1] *Ibid.,* p. 165.
[2] *Ibid.,* p. 31.

marile delicii ale contactului cu imensitatea lichidă. Dacă trebuie să interpretăm cu toată exactitatea sensul simbolurilor închise în *Ciuma*, nu am putea spune decît că Tarrou și Rieux constituie în simultaneitate aspirații ale romancierului, *Ciuma* rămînînd însă un roman al biruinței ateismului. În cazurile limită ale tragediei umane, speculațiile abstracte sînt alungate, romancierul pledînd fără dubiu pentru acea alternativă intelectuală capabilă să fie cît mai eficientă destinului uman.

Nuanțele posibile, în gîndirea camusiană, cu privire la această destul de disputată problemă sînt, ca atare, discordante. Camus este anticreștin, socotind creștinismul o „doctrină a injustiției" [1] și a umilinței, care a distrus în mod pernicios idealul grec „cu frumoasa sa figură umană". [2] Dar din miturile creștine el nu alungă simbolul Fiului, al Răstignitului, sacrificat pentru capacitatea sa de revoltă împotriva destinului nedrept al ființei umane. Meursault, după cum am văzut, este un Christ modern, iar moartea sa nu este altceva decît un decalc stilizat după narațiunea evanghelică a dispariției dramatice a celui răstignit între hoți. De altfel Camus nu neagă anume preocupări personale avînd tangență cu creștinismul, și răspunzînd unui redactor al lui *Figaro littéraire*, care-i punea problema așa-zisei sale „convertiri", cu ecouri de scandal în presa franceză, el preciza, în decembrie 1957 „Coborînd din tren, un gazetar m-a întrebat dacă în cele din urmă nu mă voi converti. I-am răspuns Nu. Nimic, decît acest cuvînt : nu... Am conștiința a ceea ce e sacru, a misterului care există în om și nu văd de ce nu aș mărturisi emoția pe care o resimt în fața lui Christos și a învățăturii sale... Am preocupări creștine, dar natura mea este păgînă. Soarele... Mă simt în largul meu între greci, dar nu aceia ai lui Platon : între presocratici, Heraclit, Empedocle, Parmenide... Am încredere

[1] *Ibid.*, p. 112.
[2] *Ibid.*, p. 16.

în valorile antice, deși acest lucru este rău văzut de la Hegel încoace." [1]

Care este filiația ideii de sanctitate laică propovăduită de către Tarrou? Ne reîntîlnim încă o dată, în jurul profesiunii de credință a aspirantului unei sanctificări în absența divinității, cu lucrarea despre Plotin și Sf. Augustin. Tarrou reia în teoria sa asupra răului imanent, a culpabilității cu neputință de eludat, una din temele creștinismului evanghelic și ale gîndirii augustiniene, asupra cărora Camus insistă îndelung în lucrarea amintită. Cine s-a oprit cu atenție asupra discursului rostit de Tarrou, în dialogul atît de interesant cu Rieux și esențial pentru cuprinderea semnificației romanului, nu este cu putință să nu fi fost frapat de identitatea pe care oratorul o stabilește între *rău* și *păcat*, definite ca structurale ființei umane. Imanența trebuie trăită pînă la capăt, ea constituie crucea pe care fiecare dintre noi o purtăm. Dar chiar acest drum al calvarului constituie condiția izbăvirii, a grației, în măsura în care el este străbătut cu toată luciditatea, adică în deplină opoziție față de această tragică situație a omului. Discursul lui Tarrou descinde din *Epistola către Romani*, asupra căreia Camus nu există să se oprească în studiul dedicat gîndirii plotiniene și augustiniene, ca o prefigurare a temelor subterane care vor anima, într-o transcriere laică, nu numai *Ciuma*, dar și *Căderea*, *Cei drepți* sau *Omul revoltat*. Există, ca atare, în opera lui Camus un evanghelism lipsit de suportul său sacru și dăruit prin aceasta unui tragism care se reîntoarce la sursele eline ale tragediei. Strigătul patetic și întrebarea răscolitoare a *Epistolei către Romani* se va transforma în ideea și durerea esențială a „criminalului inocent" din *Ciuma* ca și în pledoaria „judecătorului-penitent" din *Căderea*: „Nu înțeleg de loc ceea ce fac nu fac binele pe care îl doresc și fac răul pe care nu-l doresc. Dacă fac ceea ce nu doresc, nu sînt eu acela care-l face, ci păcatul care sălășluiește în mine. Cînd vreau să fac binele îmi dau seama că,

[1] *Pl. II*, p. 1615.

printr-o lege fatală, răul este lipit de mine." Formula augustiniană confirmă patetismul evanghelic în fața răului imanent și a culpabilității inerente *„Non posse non peccare"*, corespunzătoare acelui *„Omnes peccaverunt"* (păcatul universal) al *Epistolei către Romani*. Martiriul lui Tarrou constă în exercițiul conștient al răului, deși prin întreaga sa ființă are o dureroasă repulsie față de el. Acest martiriu îi conferă dreptul de a medita la posibilitatea sfințeniei laice, sfîntul nefiind insul absolvit de păcat, ci păcătosul devenit conștient de sprijinul pe care trebuie să-l solicite divinității și de asceza căreia trebuie să se supună pentru a solicita izbăvirea.

Complexitatea spirituală a *Ciumei*, ambiguitatea voită a situațiilor și semnificațiilor, traducînd efortul camusian de continuă relativizare, nu au întîrziat să-și manifeste efectul prin discordanța totală a interpretărilor acumulate în jurul acestei creații. Problema, în cazul unei interpretări fidele a textelor camusiene, este de a menține corelația, indicată de altfel cu claritate chiar de către autor, între planul social și cel metafizic, al oricăreia dintre creațiile sale. Nu este vorba, bineînțeles, de a accepta sensul acestei corelații, dar de a o menține lucidă în tot timpul operației analitice. Un număr de interpreți ai *Ciumei* au preferat să rupă cele două planuri și, oferind prioritate planului metafizic, l-au interpretat nu în lumina totalității textului, ci numai în aceea a confesiunii lui Tarrou. Prin prisma exclusivă a lui Tarrou, ignorînd nu numai semnificația prezenței lui Rieux, dar și pe aceea a unor personaje ca Rambert sau Joseph Grand, Robert de Luppé așază întregul roman — după cum am văzut — în perspectiva idealului sanctificării. Pentru critic nu există nici o corelație între textul romanului și o anume epocă istorică, în care a fost conceput. Romanul rămîne anistoric, simbolismul său este exclusiv religios și metafizic, iar Rieux nu apare ca un ateu convins și un luptător în colectivitate împotriva unui flagel, un oponent al teoriilor lui Tarrou, deși prieten devotat al său, ci încarnarea desăvîrșită a ideilor acestuia, adică reprezen-

tantul pur al sfinţeniei fără Dumnezeu. În plus, atît Tarrou cît şi Rieux, alături de ansamblul personajelor romanului, sînt făpturi simbolice ilustrative pentru ceea ce Camus a desemnat în *Mitul lui Sisif* drept „omul absurd".

Aceeaşi viziune (admirativ prezentată de către R. de Luppé) serveşte drept pivot al unei drastice execuţii, în studiul lui Jeanson, publicat cu prilejul apariţiei *Omului revoltat*. În *Albert Camus ou l'âme révoltée*, Jeanson defineşte *Ciuma* drept „roman metafizic" şi „cronică transcendentală", „narînd evenimente văzute de sus de către o subiectivitate aflată în afara lor şi care nu le trăieşte ea însăşi, mărginindu-se la contemplare".[1] Pentru autorul studiului, *Ciuma* este „Răul absolut care apasă asupra întregii existenţe conştiente". Cu dispreţ suveran masacrul este încheiat prin calificarea semnificaţiei romanului drept „o morală de Cruce Roşie".

Fără iritarea evidentă şi sarcasmul lui Jeanson, într-un mod mai mult constatativ, Jean Conilh, într-un detaliat studiu închinat operei camusiene, adînceşte motivul fundamental al *Ciumei* văzut în unica proiecţie a metafizicii lui Tarrou. „Prin tema sa voluntar simbolică, prin dialogul intelectualizat care adeseori îngreuiază ritmul, această cronică ne propune o meditaţie asupra răului, luat în generalitatea sa metafizică... În *Ciuma*, răul este conceput la modul antic, grec, ca o necesitate, ca o fatalitate externă, de care se loveşte, mai precis spus, se opreşte reflexiunea omului şi acţiunea sa... În lungul monolog al lui Tarrou, nici un moment nu ne este dată cauza sau misterioasa raţiune a acestui fenomen inacceptabil. Răul istoriei este de acelaşi ordin cu acela al microbului ; nu poate fi înţeles, nici asumat. Este un fel de fatalitate, de necesitate logică apăsînd asupra noastră, a tuturor, şi care ne pironeşte pe toţi în mod absurd."[2] Iar soluţia situaţiei prezentată în acest fel este definită

[1] Fr. Jeanson, *op. cit.*, p. 2072.

[2] J. Conilh. *Albert Camus, L'exil sans royaume, Esprit*, XXVI, nr. 260, aprilie 1958, pp. 674—677.

tot în termenii propuși de către Tarrou „Singura soluție va fi într-o înțelepciune individuală, compusă din ascetism și atenție, care, fără speranța și voința unei salvări, restabilește inocența prin alegerea unei *neutralități* simpatice și comprehensive. Pentru Tarrou aceasta este singura atitudine rezonabilă." Dar atît Tarrou, cît și Paneloux sînt învinși în opoziția lor față de flagel. Moartea lor, dominată de un stoicism impresionant, în cazul lui Tarrou, nu are altă semnificație, decît a ineficienței atitudinii spirituale în fața unei calamități cu certe coordonate istorice. Adăugăm aceasta în cazul în care negarea de către Rieux a soluțiilor amicului său căutător de sfințenie laică nu pare suficientă.

Față de neînțelegere și de atacuri, Camus se hotărăște să răspundă, pentru a aduce un spor de claritate în obscuritatea aruncată deliberat asupra unei opere, lipsită totuși de dimensiune criptică sau enigmatică. În două intervenții, una adresată lui Roland Barthes (care interpretase *Ciuma* ca purtătoare a unei morale antiistorice și a unei politici a solitudinii) și alta a lui Fr. Jeanson, autorul *Ciumei* își explică opera în termeni de o claritate peste care nu se poate trece, cu atît mai mult cu cît indicațiile analitice pe care le oferă (avînd și valoare de mărturie într-un proces public) corespund unui adevăr al textului.

În răspunsul adresat revistei *Les Temps Modernes* Camus se limita la indicarea unor contradicții dintre afirmațiile lui Jeanson și textul romanului, respingînd ipoteza atitudinii antiistorice propusă de către criticul revistei ca motiv fundamental al *Ciumei* și ca viciu esențial. Acuzației că evenimentele romanului sînt văzute de către o subiectivitate aflată în afara lor, care nu le trăiește, ci pur și simplu le contemplă, romancierul îi răspunde : „Nici unui cititor, în afara revistei dumneavoastră, nu-i poate veni ideea de a contesta că, în măsura în care există o evoluție de la *Străinul* la *Ciuma,* ea s-a realizat în sensul solidarității și al participării. A spune contrariul înseamnă a minți sau a visa. Dar cum s-ar

putea face altfel pentru ca, în pofida oricărei realități, să fie dovedit că, în ceea ce mă privește, sînt detașat de realitate și de istorie ?" [1]

Răspunsul adresat lui Roland Barthes, mai puțin iritat, este și mai plin de observații utile pentru înțelegerea semnificației romanului. Acuzei de antiistorism, Camus îi obiectează : „1° *Ciuma,* a cărei lectură am dorit să fie făcută pe mai multe portative, are totuși drept conținut evident lupta rezistenței europene împotriva nazismului. 2°. În comparație cu *Străinul, Ciuma* înseamnă, fără îndoială, trecerea de la o atitudine de revoltă solitară la recunoașterea unei comunități ale cărei lupte trebuie împărtășite... 3° Tema despărțirii, a cărei importanță în carte dumneavoastră o arătați atît de bine, este în această privință edificatoare. Rambert, care încarnează această temă, renunță la existența sa personală pentru a se alătura luptei colective... 4°. *Ciuma* se termină, în plus, prin anunțarea și acceptarea luptelor viitoare. Este o mărturie a ceea ce a trebuit să fie îndeplinit și ar trebui încă să se săvîrșească împotriva terorii și armei sale neobosite, cu toate sfîșierile personale." [2]

În ansamblul operei lui Camus, *Ciuma* se situează, prin urmare, pe un promontoriu (față de ideea comuniunii cu o colectivitate de luptă, în vederea înfrîngerii tragicului condiției umane). Camus avea perfectă dreptate atunci cînd își împărtășea cu simplitate, dar și cu fermitate, în același timp, opinia că de la *Străinul* la *Ciuma* el a evoluat de la o viziune a revoltei solitare la solidaritatea necesară pentru ca această revoltă să-și poată dovedi eficiența, pentru a nu rămîne în dilema „revoltei pure" sau a „revoltei metafizice"

Ciclul *Exilul și regatul,* în care romanul *Căderea* trebuie introdus, nefiind inițial decît o nuvelă proiectată pentru suita citată, închide depresiv creația camusiană. Tema exilului, nucleul însuși al întregii sale opere,

[1] *Pl. II,* p. 758.
[2] *Pl. I,* p. 1966.

are inițial semnificația unui protest împotriva manifestărilor de înstrăinare umană. După *Ciuma*, și, mai ales, după eșecul zgomotos al *Omului revoltat*, asistăm la o prăbușire interioară a scriitorului. În paginile biografice am fixat datele aparente ale acestui drum dureros și complicat. Procesul public prin care *Omul revoltat* va trece, în virtutea substanței sale derutante, îl va descumpăni grav pe autorul său. Eșecului literar i se adaugă o stare a sănătății din ce în ce mai precară, dificultăți familiare extenuante, un asalt al publicului atras de celebritate (corespondențe, solicitări de ajutor material și intelectual, invitații de participare la manifestări politice etc.), toate la un loc blocîndu-i efectiv timpul necesar meditației și creației. Pentru Camus, faptul că trec luni de zile fără a putea scrie un rînd constituie o dramă. Are sentimentul tot mai acut al sterilității irevocabile. Pentru a se împotrivi unei astfel de ipostaze, devenită obsedantă, face adaptări pentru teatru, printre care *Posedații* este mai mult decît un exercițiu, fiind un act creator de o însemnătate netăgăduită. În această epocă finală, atît de frămîntată, teatrul va constitui „mănăstirea" sa, în care intenționează să se retragă pentru a-și verifica, prin meditație, posibilități negate de adversitatea intelectuală. Iubitor de cercuri amicale, de discuții, în nopți tîrzii, cu prieteni apropiați, Camus se vede dintr-o dată izolat în virtutea însăși a disputelor ideologice, ceea ce îl afectează profund. Ani de zile fusese un mentor, în sensul înalt de pedagog acordat, de exemplu, activității militante a lui Rieux. Și, dintr-o dată, se simte un anahoret, suportînd cu dificultate tăcerea solitudinii, asceza aspră a separării de lumea agitată, în continuă vibrare, a colectivității intelectuale. Drama lui Camus, în aspectele ei ultime, nu este numai sentimentală sau morală, este și o dramă a ideilor. Unele evenimente îi apar de neînțeles. De aici, atitudinea deconcertantă față de revoluția algeriană. Tot acest tumult interior se cristalizează în ciclul *Exilul și regatul*. Aforismul grec, „împărăția mea

este în această lume", îi trezește amintiri dureroase, pentru că nu mai are capacitatea de a crede în el. În tinerețe elogiase virtutea elenă de a „accepta o justificare sportivă și estetică a existenței".[1] Omul, ca măsură a tuturor lucrurilor, capabil să explice prin însăși ființa lui universul și destinul, începe să-i apară ca un mit pierdut în cețuri greoaie. În locul cerului mediteranean, vibrînd de luminozitate și căldură, se instalează climatul de ceață și ploaie incontinentă, cerul de plumb aidoma unui plafon al infernului planînd asupra existenței anahoretului din Amsterdam, Jean-Baptiste Clamence. În cea mai mare parte a operei sale, exilul uman poate fi întrerupt, acolo unde se află un regat, o patrie accesibilă prin revoltă și luciditate. Finalul creației sale este dominat de un exil lipsit de „împărăție", de patrie ; o înstrăinare definitivă în care omul se stinge dureros.

Acesta ar fi sensul nuvelelor din *Exilul și regatul* (1957), prelungit și acuzat în *Căderea* (1956). În ansamblu ele sînt parabole ale singurătății iremediabile.

Straniu și tulburător este romanul *Căderea,* intitulat simplu „narațiune". De la asesorul de colegiu, din *Subsolul* lui Dostoievski, literatura nu înregistrează o voce mai tragică și mai deconcertantă. Și am amintit de creația dostoievskiană, una din cele mai insolite, dar atît de modernă, de actuală, prin factura ei, pentru că în mod vizibil Jean-Baptiste Clamence nu este decît un descendent al personajului din micul roman al lui Dostoievski. Este vorba de un decalc executat cu o mare eleganță și subtilitate. O „adaptare" prin urmare, la nivelul romanului, după cum *Posedații* vor fi o altă adaptare la nivelul scenei. Ce este caracteristic acestui *Subsol* (din 1864), anticipînd marii piloni ai operei dostoievskiene *Crimă și pedeapsă, Idiotul, Demonii, Frații Karamazov.*

Dostoievski inițiază cu acest mic, dar atît de relevant roman una din direcțiile majore ale artei romanești contemporane, și anume romanul lipsit de o construcție rigu-

[1] *Pl. II,* p. 1225.

roasă, alcătuit în mod vizibil din *prefabricate*, romancierul situîndu-se într-o postură asmodeică, de atoateștiutor și atoatecunoscător, fiind creator în consecință de eroi perfect identificabili, nu numai prin stare civilă, dar și prin descripție caracterologică precisă. *Subsolul* este o confesiune lipsită de rigoare compozițională, pentru că nu este *scrisă*, ci *trăită* și, ca în orice spovedanie, subiectul narator nu are atît grija inventarului exact al depozitului psihologic pe care îl deține, cît *descărcarea* acestuia pe linia unor impulsii de moment, pe care existența i le impune cu necesitate. Narațiunea nu mai are nici o linearitate, fiind dezordonată, zigzagată, discursivitatea exprimînd mai bine nuanțele afective decît ordinea aspră a înlănțuirii unor evenimente. Din punct de vedere caracterologic nu ne mai aflăm în fața unei ființe pe care o putem cataloga potrivit deducțiilor tratatelor de psihologie. Spovedania este nu numai nelineară, dar și lipsită de o suită perfect logică a afirmațiilor, mai ales în cazul asesorului de colegiu, ins bîntuit de obsesii, dominat de o angoasă căreia i se dăruie în întregime, avînd sentimentul disoluției propriei sale ființe sub imperiul unei existențe sordide. Confesiunea unui astfel de glas solitar seamănă cu un vîrtej ametitor prin rapiditatea cu care se succed stări afective contradictorii. În *Subsolul* Dostoievski descoperă tehnica *vortexului*, cum o intitulează atît de plastic André Gide în remarcabila sa serie de conferințe și eseuri asupra marelui romancier rus, tehnică utilizată pe ansambluri enorme în marile sale creații ulterioare. Dincolo de o tehnică nouă, Dostoievski inițiază în *Subsolul* o nouă modalitate de a surprinde ființa umană, într-un secol chinuit de contradicții. Această nouă ființă umană este *antieroul*, insul lipsit de proeminență exterioară, lipsit de unitate intrinsecă, pentru că, în universul său interior, își dezbat problemele sfîșietoare, în simultaneitate, cîteva ființe umane antagonice prin manifestările lor, cu neputință de a fi *fotografiate, înregistrate, clasificate*, deoarece natura și structura lor constă în mobilitate permanentă. Ne aflăm în fața ființei impal-

pabile, care se construiește și se desface din încheieturi sub privirile noastre, fără ca să se poată fixa într-o anume situație singulară a spiritului. Dostoievski a teoretizat structura singulară a *antieroului*, în finalul micului său roman, explicînd foarte bine, în același timp, semnificația unui roman atît de dostoievskian cum este *Căderea*. „Nu este mai bine să închei aici jurnalul ? (se întreabă personajul ciudat al romanului). Cred, de fapt, că am făcut o greșeală începîndu-l... În orice caz, am scris toată această poveste sub imperiul rușinii aici nu mai este literatură, ci o pedeapsă corecțională. Să povestesc pe larg cum mi-am ratat existența dezobișnuindu-mă să trăiesc, înveninîndu-mă fără încetare în subterana mea — într-adevăr lucrul e lipsit de interes. Pentru a face un roman trebuie un erou, dar eu, ca și cum aș fi făcut-o într-adins, am reunit în mine toate trăsăturile unui antierou." [1]

Avînd ambiguitatea antieroului, Jean-Baptiste Clamence constituie o construcție duplicitară, menită să configureze mobilitatea conștiinței intelectuale burgheze într-un proces continuu de simulare și disimulare. Fundalul social al narațiunii este indubitabil, prin insistența prozatorului de a stabili parametrii exacți de clasă ai personajului principal și mediului ambiant în care confesiunea acestuia își deapănă firele destul de încîlcite. Personajul este un fost avocat celebru al Parisului. Ani de zile el a ilustrat vanitatea spiritului burghez și s-a conformat modului de viață al clanului său, pregătindu-și apoi retragerea monahală într-un bar sordid al lumii interlope din Amsterdam, „Mexico-City" Aici, fostul avocat, devenit *judecător-penitent*, predică o religie a duplicității și ambiguității, în singura biserică acceptabilă pentru o astfel de nouă credință (decorul tavernei portuare) și în mijlocul unor *credincioși*, singurii în stare de a fi sensibili la elanurile sale profetice, de felul prostituatelor,

[1] Dostoievski, *L'Adolescent ; Les nuits blanches ; Le sous-sol ; Le joueur ; L'éternel mari.* Traduction et notes de Pierre Pascal, Boris de Schloezer et Sylvie Luneau ; Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F., p. 798.

asasinilor, proxeneților, borfașilor de rînd sau hoților de obiecte de artă (una din specialitățile confreriei interlope a portului olandez). Amsterdamul, figurat în splendide pagini peisagistice, demonstrînd aptitudinea prozatorului de a prezenta cu egală strălucire nu numai decorul mirific al sudului, dar și cerul de plumb al nordului, este „un infern burghez străbătut de coșmaruri", iar canalele sale concentrice nu sînt decît cercurile unui lăcaș dantesc. Lumea în care trăiește noul profet al duplicității naturii umane este organizată în vederea „lichidării" individului nepregătit. Societatea burgheză are habitudinile unei anume specii de pești brazilieni și ale modului lor de existență „Ați auzit vorbindu-se, desigur, de acei minusculi pești din rîurile braziliene care năpădesc cu miile asupra înotătorului imprudent, îl curăță în cîteva clipe, prin mici înghițituri rapide, nelăsînd în urma lor decît un schelet imaculat ? Ei bine, aceasta este și organizația lor. «Dorești o viață ca lumea ? Ca toată lumea ?» Dumneata, firește, spui da. Cum ai putea spune nu ? «Atunci, de acord. Vei fi curățat. Iată o meserie, o familie, răgazuri organizate.» Și dinții minusculi pătrund în carne, pînă la os. Dar sînt nedrept. Nu ar trebui să spun că este organizația *lor*. Ea este a noastră, a tuturor, problema fiind numai cine va curăța pe celălalt." [1]

Dincolo de orice altă considerație ce s-ar putea face asupra *Căderii*, romanul reflectă o stare de spirit a lumii burgheze, autorul insistînd mereu în jurul acestei specificații.

Actul confesor, la fostul avocat, este declanșat de „regăsirea memoriei", echivalentă cu o aflare a lucidității, necesare pătrunderii în țesătura deasă de aparențe a modului de viață burghez și demistificării virtuților conștiinței burgheze.

Luciditatea personajului este rezultatul unei crime involuntare (printr-o similitudine, singura de altfel, cu Meursault, din *Străinul*). Într-o noapte, trecînd pe unul

[1] *Pl. I*, p. 1477.

din podurile Senei, avocatul este martorul sinuciderii unei tinere. Plonjonul în apa rece a fluviului îi trezește femeii disperate instinctul vital, amorțit de deznădejde, și, în ultimele ei clipe, scoate un impresionant strigăt de ajutor. Singurul martor al acestui act tragic este Jean-Baptiste Clamence care, din comoditate, refuză să ofere înecatei asistența necesară. Femeia dispare înghițită de apele întunecate, iar trecătorul indiferent își continuă drumul. Dar drama la care a asistat nepăsător persistă în conștiința avocatului, îi subminează certitudinile în vocația și activitatea sa, îi demască resorturile ascunse ale întregului său fel de viață, ale tuturor aspirațiilor și manifestărilor sale pe plan social, profesional, etic sau erotic. Strigătul disperat auzit în noaptea pariziană se transformă cu timpul într-un rîs obsesiv, halucinant, pe care avocatul îl aude la răstimpuri fără a-l putea localiza sau defini. Actul tragic s-a deghizat în ironie necruțătoare, obligîndu-l pe om să refacă toate datele vieții lui în lumina acestei lucidități corosive. Insul onorabil, cumulînd mari succese profesionale și sociale, omul cu o „existență reușită", cum rezultă din toate clipele vieții sale de pînă atunci, nu este în fond decît un criminal — involuntar, e adevărat— dar nu mai puțin un om care a lăsat imperturbabil o ființă umană să treacă în neființă. În lumina acestei constatări este proiectată și refăcută toată viața sa de pînă atunci.

Prima deducție a personajului — în lumina acestei memorii autocritice — este că a străbătut viața la suprafața ei, „învăluit în cuvinte, într-un fel, niciodată prin intermediul realității". Viața a fost pentru Jean-Baptiste Clamence, în permanență, un mod de exprimare la un nivel de eleganță incontestabilă. Avocatul este un orator prin profesie, dar devine cu timpul un retor, prin existență. Profesiunea îl deformează, conferindu-i o structură particulară determinată de însăși ambiguitatea cuvîntului. Iubitor al exprimării subtile („Îmi mărturisesc slăbiciunea pentru limbajul distins, în general, slăbiciune, pe care, vă rog să mă credeți, mi-o reproșez... Stilul, ca și

poplina, disimulează deseori eczema..."), comunicativ pînă la exces, personajul își dă seama că retorica sa, fiind pusă în mișcare de îndată ce are un public oarecare, el nu este în fond decît un actor interpretînd anume roluri : „Jucam pentru a fi eficace, inteligent, virtuos, civic, indignat, indulgent, solidar, moral..." De fapt, adaugă el autoacuzator, „eram absent în momentul în care aparența făcea să se creadă că ocup locul cel mai proeminent".

Un întreg capitol al fostei sale existențe fusese dominat de gestul virtuos și de aspirația către înălțime. Analizat, sub lupa mărităoare a conștiinței avertizate, gestul filantropic și dorința de a vedea totul de la o anume altitudine, care-i dăruiseră în trecut o satisfacție infinită, se dovedesc a fi expresia unei vanități inepuizabile. Umanitarismul său, elogiat de societate, îi apare în lumina lui exactă : vanitate și egoism. De aici aforismul pe care îl oferă în limbajul cultivat la școala retoricii franceze, una din cele mai strălucite cu putință : „Acesta este omul, domnul meu, o ființă cu două fețe : el nu poate iubi fără a se iubi pe sine".

În urma îndelungului sondaj interior, întreprins cu o inteligență lipsită de menajamente, J. B. Clamence, rezumînd ambiguitatea comportării sale, ajunge la convingerea că „modestia îl ajuta să strălucească, umilința să învingă, virtutea să oprime". El devine conștient de faptul că nu făcuse altceva decît să „întreprindă un război prin mijloace pașnice și să obțină prin intermediul dezinteresării tot ceea ce dorea". Examenul propriei sale conștiințe îl incită în mod firesc la generalizări. El socotește că „a reușit să pună în lumină duplicitatea profundă a creaturii". Dar întreg acest proces purtat în tăcerea solocviilor, în care de astă dată nu mai joacă rolul apărătorului versat și talentat, ci al judecătorului și inculpatului în același timp, nu-l satisface. În acest mod nu poate fi eliberat nici de amintirea țipătului agonic al femeii înecate, și nici de rîsul ironic care-i cutremură ființa de cîte ori îl aude. Ajunge la convingerea că singura modalitate de a face eficace descoperirea acestei duplicități struc-

turale este numai procesul public, mărturisirea în fața tuturor a culpabilității sale funciare. Pentru a pregăti terenul unei astfel de manifestări, avocatul începe să practice jocuri diverse, înlocuind amenitatea și sociabilitatea cu violența și bruscheţea, caritatea cu ingratitudinea, etica prin imoralitate etc. Chiar un discurs în fața tinerilor avocați, cu un conținut scandalos, rămîne fără rezultat, comportarea sa insolită apărînd societății ca o ciudățenie trecătoare. Văzînd că asemenea modalități nu sînt eficiente, personajul trece la acte publice de bruscare a semenilor, la desfrîul practicat cu asiduitate, dar nimeni nu este nici impresionat, și nici convins de tot acest efort de demistificare a naturii sale reale. Nemaivăzînd altă modalitate de convingere, J.-B. Clamence se hotărăște să rupă cu mediul în care trăiește și în modul acesta ajunge „exilat într-un deșert de piatră, de ceţuri și ape mucede, profet vid al unor timpuri mediocre". Noua profesiune pe care o practică este aceea de *judecător-penitent,* singura definitorie pentru natura ambiguă a structurii sale interioare și a relațiilor întreținute cu lumea. Raţiunea sa este următoarea „Pentru că nu poți condamna pe ceilalți fără a te judeca pe tine însuți, este nevoie să te copleșești pe tine pentru a avea dreptul de a-i judeca pe ceilalți. Pentru că orice judecător termină într-o bună zi ca penitent, este util de a face drumul în sens invers și de a profesa penitența pentru a putea termina ca judecător."

Judecătorul-penitent își creează și o metafizică a culpabilității permanente (izvoarele augustiniene, cunoscute de către Camus încă de pe timpul tezei sale de doctorat, sînt vizibile). „Nu putem afirma inocența nimănui, spune el, în timp ce putem dovedi în mod sigur culpabilitatea tuturor. Fiecare om mărturisește crima tuturor, iată credința și speranța mea."

În ceea ce privește divinitatea și religia, J.-B. Clamence, ca intelectual modern, nu poate crede în dogmele și eficacitatea lor. De altfel, miturile religiei el le trans-

pune în viața de toate zilele, dăruind, astfel, un suport de credibilitate profeților pe care le răspîndește. „Credeți-mă, spune el, religiile se înșală de îndată ce creează o morală și fulgeră comandamente. Dumnezeu nu este necesar pentru a crea culpabilitatea sau pentru a pedepsi. Semenii noștri sînt suficienți pentru aceasta, ajutați, bineînțeles, de noi înșine. Vorbiți de judecata din urmă? Îmi permiteți să rîd în mod respectuos. O aștept fără a da îndărăt am cunoscut tot ce poate fi mai îngrozitor, și anume judecata oamenilor. Pentru ei nu există nici o circumstanță atenuantă, chiar cele mai bune intenții sînt atribuite crimei... Nu așteptați în zadar judecata din urmă. Ea are loc în fiecare zi." [1]

În vederea exercitării cu eficacitate a credinței sale negative, falsul profet și-a creat o întreagă maieutică, ale cărei articulații le explică „Ea constă, în primul rînd, în practicarea confesiunii publice cît mai des cu putință. Încep prin a mă acuza, în lung și în lat. Lucrul nu este greu, pentru că mi-am exercitat memoria. Dar, fiți atent, nu mă autoacuz în mod grosolan, lovindu-mă cu pumnul în piept. Nu, mai curînd navighez în mod suplu, multiplic nuanțele, digresiunile, adaptez discursul meu auditoriului, îl provoc ca la rîndul său să supraliciteze. Amestec ceea ce mă privește cu ceea ce îi privește pe ceilalți. Extrag trăsăturile comune, experiențele pe care le-am suferit în același fel, slăbiciunile pe care le împărtășim, definitorii pentru omul cotidian, așa cum el sălășluiește în mine ca și în ceilalți. În acest mod inventez un portret aparținînd tuturor și nimănui. O mască, dacă vreți, asemănătoare aceleia de carnaval, în același timp fidelă și simplificată și în fața căreia oricine poate să spună «Ia te uită, figura aceasta am mai văzut-o undeva!». Cînd portretul este terminat, ca în această seară, îl arăt lumii încărcat de tristețe «Iată, din nefericire, ceea ce eu sînt». Rechizitoriul este terminat. Dar, totodată,

[1] *Ibid.*, pp. 1529—1530.

portretul pe care îl ofer contemporanilor mei devine o oglindă." [1]

Rechizitoriul falsului profet împotriva contemporaneității este completat prin acțiuni ironice. Un specialist în efracțiuni de valori artistice a sustras din catedrala Saint-Bavon din Gand unul din panourile grupului ornamental al lui Van Eyck, intitulat „Mielul mistic". Panoul figura scena *Judecătorilor integri* veniți în procesiune să salute prezența animalului sfînt. Cum originalul nu a mai putut fi găsit, în locul său a fost plasată o copie, pentru a nu strica splendoarea ansamblului plastic. Dar originalul se află în posesia *judecătorului-penitent*. Deținîndu-l, el jubilează în fața faptului că o lume întreagă se perindă admirativ în fața unor falși judecători, în timp ce adevărații *Judecători integri* se află ascunși într-un colț al camerei sale.

Dar falsă este însăși traiectoria către umilință și expiere a fostului avocat. Din mediul mocirlos, în care își predică învățătura culpabilității perpetue, se afirmă o nouă și teribilă vanitate, mai puternică decît cea inițială. În fața asistenței interlope a tavernei, impresionată la extrem de discursul judecătorului-penitent, Jean-Baptiste Clamence are sentimentul demiurgului „În acel moment simt că mă înalț, scumpul meu domn, respir mai liber, mă aflu pe un munte, iar cîmpia se întinde sub privirile mele. Ce beție să te simți Dumnezeu-tatăl și să împarți certificate definitive de existență păcătoasă. Eu stau pe înălțime, înconjurat de îngerii mei ticăloși, în vîrful cerului olandez, și privesc urcînd către mine, din cețuri și din ape, mulțimea judecății din urmă. Ea urcă încet și îl văd sosind pe primul dintre ei. Pe fața sa rătăcită, pe jumătate ascunsă în mîini, citesc tristețea condiției comune și disperarea de a nu-i mai putea scăpa. Iar eu deplîng fără a absolvi, înțeleg fără a ierta și, mai ales, am sentimentul, în cele din urmă, că sînt slăvit!" [2]

[1] *Ibid.*, p. 1545.
[2] *Ibid.*, p. 1547.

Penitența fostului avocat se termină, astfel, printr-un delir de grandoare, în mijlocul unui deșert din care, așa cum personajul proclamă, „refuză de a pleca". Instalat în duplicitate și solitudine, Jean-Baptiste Clamence le soarbe cu voluptate. Inocența și culpabilitatea, prin însuși caracterul imanent al acesteia din urmă, sînt transformate în uluitoare jocuri ale fanteziei și verbigerației.

Care este sensul acestei parabole ? Mai mult decît în alte zone ale creației simbolice a lui Camus, în cazul *Căderii* semnificația exactă este destul de greu de extras din cauza sfericității perfecte a simbolului. Construit în întregime pe un joc al ambiguităților, romanul se pretează la cîteva interpretări posibile. Este firesc să ne îndreptăm, în acest caz, către intențiile exprimate de autor, și ele lipsite de o fixitate absolută, ceea ce denotă că în *Căderea* sînt încifrate cîteva meditații posibile. În primul rînd, interesantă fără a fi revelatorie, este o *„prière d'insérer"*, prezentare a cărții în scop publicitar, redactată chiar de către autor, cu insistență asupra fondului sau substratului tragic al romanului „Omul care vorbește în *Căderea*, scrie Camus, se dăruie unei confesiuni calculate. Refugiat la Amsterdam, într-un oraș al canalelor și al luminii reci, unde joacă un rol de ermit și de profet, fostul avocat așteaptă într-un bar îndoielnic un auditoriu complezent. El are o inimă modernă, în sensul că nu poate suporta de a fi judecat. Se grăbește, de aceea, de a întreprinde propriul său proces, dar numai în scopul de a-i putea judeca cu mai multă severitate pe cei din jurul său. Oglinda în care se privește, el termină prin a o întinde celorlalți. Unde începe confesiunea și unde acuzarea ? Oratorul din această carte întreprinde propriul său proces sau acuză epoca în care trăiește ? Reprezintă un caz particular sau este omul cotidian ? Un singur adevăr, în orice caz, în jocul studiat de oglinzi multiple durerea și ceea ce ea poate făgădui." [1]

Reticența romancierului față de specificarea semnificației romanului său demonstrează de la sine faptul că

[1] *Ibid.*, p. 2006.

în *Căderea*, chiar pentru Camus, sensurile sînt multiple sau nuanțate pînă la o ambiguitate voită. Romanul este o „confesiune *studiată*" și propune „un joc *studiat* de oglinzi multiple". Textul a fost, prin urmare, elaborat cu o grijă extremă în ceea ce privește absorbția în substanța lui a cîtorva semnificații. După opinia tuturor comentatorilor operei lui Camus, *Căderea* ar avea, cu prioritate, un sens satiric antiexistențialist, în care ar putea fi identificat un tip de intelectual francez al epocii noastre, reprezentînd anume pături ale burgheziei moderne. Intenția satirică generalizatoare a fost subliniată chiar de către romancier în cadrul unui interviu acordat ziarului *Le Monde* (31 august 1956) „Această carte, mărturisește el, aș fi dorit să o intitulez *Un erou al timpului nostru*. La început nu era decît o lungă nuvelă destinată să apară într-o culegere avînd ca titlu *Exilul și regatul*. Dar m-am lăsat covîrșit de propria mea intenție : realizarea unui portret al unui mărunt profet, cum sînt atîția în zilele noastre. Asemenea oameni nu prevestesc nimic și nu găsesc ceva mai bun de făcut decît să-i acuze pe cei din jurul lor printr-un fel de autoacuzare."

Intenția, mascată de discreția cuvîntului din această declarație publică, este dezvăluită liber în însemnările intime ale scriitorului. Reamintim disputa dintre Camus și revista *Les Temps Modernes*. Ecoul acestei polemici în conștiința lui Camus este de o amploare neobișnuită. Obsedat de criticile aduse, el notează în însemnările sale zilnice „*Temps Modernes*. Ei admit păcatul, dar refuză iertarea. Setea Martiriului." Și în altă parte „Polemică T.M. ...Singura lor scuză este în epoca teribilă. Ceva în ei aspiră către servitute. Ei au visat să meargă către servitute pe un anume drum nobil, plin de meditații. Dar nu există o cale regală a servituții." [1] Iar printre proiectele anului 1953 figurează și un titlu, cu explicația respectivă, care ar putea fi în germene viitorul roman al *Căderii* „*Stîlpul infamiei*. El trebuie blamat.

[1] *Ibid.*, p. 2002.

Trebuie blamată maniera sa perfidă de a părea cinstit fără a fi. La persoana întîi. Incapabil de a iubi. Se străduiește în această privință etc." [1] De altfel, tema vidului interior, sub aspectul iubirii imposibile față de om, îl preocupă pe Camus mai de mult, pentru că în însemnări din iunie 1947 găsim un proiect închizînd *in nuce* tema *Căderii* : „X. Sînt un om care nu crede în nimic și care nu iubește pe nimeni... În mine nu se află decît vidul, un deșert înspăimîntător..." [2] Iar tema inocenței și a culpabilității, schițată fugar nu o dată în însemnările personale, ca meditații pe marginea dogmelor creștinismului evanghelic, apare și în următoarea notă din 1948 „De fapt, Evanghelia este realistă, cu toate că se crede că nu poate fi practicată. Ea stabilește că omul nu poate fi pur. Dar el poate face efortul de a recunoaște impuritatea sa, adică de a ierta. *Criminalii sînt întotdeauna judecători*... Nu pot condamna în mod absolut decît acei care ar putea fi inocenți în mod absolut... Iată pentru ce Dumnezeu trebuie să fie inocent la modul absolut." [3]

În ceea ce privește satira împotriva existențialismului, ea este posibilă ca intenție particulară a romanului. Jean-Baptiste Clamence demonstrează, sau mai curînd configurează, aforismul final din *Ființa și Neantul* al lui Sartre „Omul este o pasiune inutilă", împotriva căruia Camus își manifestă opoziția cu mult înainte de apariția *Căderii*. Iar tipul de intelectual pe care îl reprezintă fostul avocat, devenit profet al duplicității, ar putea deține sensul unei înțepături împotriva existențialismului iubitor de asemenea problematică și în a cărui literatură atît tema culpabilității cît și cea a ambiguității structurale a omului este atît de frecventă, după cum bine se știe.

Dar Camus nu este o natură vindicativă și, mai ales, nu este omul care să coboare actul creator la nivelul unui răspuns polemic față de indivizi sau de idei avînd o arie

[1] *Ibid.* pp. 2002—2003.
[2] *Carnets II*, p. 208.
[3] *Ibid.*, p. 271.

limitată. De aceea *Căderea* nu poate fi redusă la interpretarea unui astfel de mod de a soluționa destul de minor un antagonism ideologic. Dimensiunea spirituală a romanului trebuie pusă în legătură cu preocupări mai vechi ale romancierului și filozofului privind laicizarea anumitor motive ale metafizicii creștine evanghelice. Am văzut continuitatea dintre profesia de credință a anahoretului, retras în sordidul lumii interlope a portului olandez, și meditațiile tragice ale Sf. Augustin cu privire la culpabilitate și inocență. Să nu uităm că filozoful creștin, creator al unui nou umanism religios, își împărtășește concepțiile sale în cadrul unor *confesiuni,* avînd grandoarea marilor drame ale spiritului. Dincolo de motivele filozofice posibile, există între aceste *confesiuni* augustiniene și confesiunea fostului avocat parizian o egală tensiune a spiritului ca un decalc răsturnat însă în finalitatea sa, deoarece în mijlocul gîndirii tragice confesorul creștin găsea o evadare, prin intermediul ideii de divinitate, pe cînd Jean-Baptiste Clamence, refuzînd ideea unui Dumnezeu tutelar, este sortit solitudinii fără soluție. Personajul a fost definit drept un cinic, în majoritatea exegezei critice franceze. Dar a nu vedea în cinismul eroului (sau antieroului, pentru a putea fi mai exacți), disperarea care-i animă verbigerația, înseamnă a înlocui textul propus de romancier cu un altul, care ar fi sensibil distanțat de el. Să reamintim, în acest sens, reveria fantastică a personajului, în cadrul delirului final, cu privire la moartea sa prin decapitare, cu ultima consolare a ridicării capului desprins de trup deasupra mulțimii ostile, sau strigătul său deznădăjduit, asupra căruia se închide textul prozatorului, strigăt de neputință în fața consumării nefirești a existenței sale, în care tragicul este amestecat cu ironicul sarcastic, în felul grimasei unui actor „Este prea tîrziu, întotdeauna va fi prea tîrziu. Din fericire."

În afara surselor evanghelismului, și în mai mare măsură decît ele, în *Căderea* pătrund motivele metafizicii dostoievskiene. A nu vedea în acest ultim roman al lui

Camus atașamentul său atît de impresionant față de amintirea autorului *Demonilor*, ar însemna imposibilitatea de a înțelege zbaterea dureroasă care animă paginile romanului. Insistența romancierului asupra *durerii*, care constituie substanța intimă, secretă, a acestui text cu aparență ironică, este explicabilă prin conștiința sa, nedezvăluită public, de a fi utilizat într-o manieră proprie motive epice și filozofice ale romancierului rus. Ce este Jean-Baptiste Clamence în ultimă instanță ? Este un Stavroghin crescut la școala retoricii franceze. Între confesiunea sa și aceea a eroului *Demonilor* există o similitudine frapantă. Motivul incitativ al lucidității, în cazul fostului avocat, este sinuciderea necunoscutei și indiferența sa momentană față de întîmplare, după cum tot zbuciumul lucid al lui Stavroghin este dezlănțuit de sinuciderea tinerei Matriosa, la care el asistă cu o voluptate secretă transformată, ulterior, în chin cu neputință de curmat. După cum Stavroghin încearcă să remedieze suferința sa printr-o confesiune publică (textul parcurs cu uimire de starețul Tihon), la fel Jean-Baptiste Clamence practică mărturisirea deschisă a culpabilității sale.

Dar, în afara motivului epic al *Demonilor*, în *Căderea* stăruie nemodificată profesiunea de credință a starețului Zosima din *Frații Karamazov*. Ideea *judecătorului-penitent* există în transcrierea de către Alioșa Karamazov a preceptelor starețului filozof, și anume în capitolul *Putem fi judecătorii semenilor noștri ? Despre credință pînă la capăt*, în care sînt expuse temele predilecte ale învățăturii starețului „Amintește-ți întotdeauna că nu poți fi judecătorul nimănui. Înainte de a judeca un criminal, judecătorul trebuie să știe că el însuși este tot atît de vinovat ca și acuzatul și poate că mai mult decît alții culpabil de crima acestuia. Numai cînd va înțelege acest lucru el poate fi judecător. Oricît de absurd ar părea faptul, el reprezintă adevărul. Pentru că dacă eu însumi aș fi un om drept, poate că în fața mea nu ar mai apărea nici un criminal. Dacă îți poți împovăra inima cu fapta

acuzatului pe care-l judeci, fă-o de îndată și suferă în locul său..." [1] Tema culpabilității, în accepția existentă în *Căderea*, apare tot în *Frații Karamazov*, în dialogul dintre Zosima și „vizitatorul misterios", profesînd ideea „culpabilității fiecăruia față de toți și de totul", evul inocenței fiind posibil numai în momentul în care înstrăinarea oamenilor unul de altul, și de propria lor esență umană, va fi înlăturată. Suferința lui Jean-Baptiste Clamence, starea de iritare sarcastică împotriva propriei sale ființe și a speței umane, este rezultatul incapacității funciare de a iubi. Profetul unui timp mediocru are sentimentul că străbate bolgiile infernului. Pe plan social, această viziune definește lumea burgheză. Pe plan psihologic constatarea configurează universul interior al intelectualului burghez, sau al unui tip al acestei intelectualități, atins de frigiditate afectivă incurabilă. Ideea este tot dostoievskiană și apare în aceiași *Frați Karamazov*, prin intermediul înțeleptului stareț „Sfinților Părinți, mă întreb «Ce este iadul?» Eu îl definesc astfel «suferința de a nu putea iubi». O singură dată, în infinitul spațiului și al timpului, o ființă spirituală, prin apariția sa pe pămînt, a putut spune «exist și iubesc». O singură dată i-a fost acordată o clipă de iubire activă și vie; în acest scop i-a fost dăruită viața terestră, mărginită în timp or, acest fericit a respins darul neprețuit, nu l-a apreciat și nici iubit, l-a considerat cu ironie și a rămas insensibil față de el."

În continuitatea textelor dostoievskiene, preexistențialiste în multe din laturile lor spirituale, este necesar de a fixa contingențele existente dintre problematica romanului *Căderea* și existențialismul modern, în special gîndirea lui Heidegger, care a atras interesul meditației filozofice a lui Camus încă de pe vremea elaborării *Mitului lui Sisif*. În *Sein und Zeit*, Heidegger conjugă noțiunile de grijă (*Sorge*) și culpabilitate (*Schuld*) într-o manieră

[1] **Dostoievski : *Les frères Karamazov*, traduction et notes de Sv. Mongault, L. Désormonts et B. de Schloezer, Bibliothèque de la Pléiade, N. R. F. pp. 345—346.**

care atrage atenția asupra unor posibile împrumuturi de idei din partea romancierului francez. Trezirea conștiinței umane înseamnă pentru filozoful german o asumare a culpabilității fundamentale a omului. În felul acesta individul își regăsește eul autentic. Aceasta înseamnă pentru autorul lui *Sein und Zeit* : „rațiunea existențială originală a posibilității de a deveni efectiv culpabil" : („*Das Gewissen — haben-wollen ist (...) die ursprunglichste existenzielle Voraussetzung für die Möglichkeit des faktischen Schuldigwerdens*")[1]. În ceea ce privește *Grija*, ea este în deplină intimitate cu *greșeala* sau *culpabilitatea* conștiința lucidă asupra culpabilității umane este numită „apelul grijii" Această *Sorge* este cauzată de intuiția incapacității de a realiza în întregime ființa noastră autentică. De altfel culpabilitatea rezultă și ea din aceeași infirmitate care, pentru Heidegger, este structurală ființei umane, are caracterul unei imanențe. Pentru el culpabilitatea constituie fundamentul ființei umane și este predeterminată („*Das Schuldigsein resultiert nicht erst aus einer Verschuldung, sondern umgekehrt : diese wird erst möglich auf Grund eines ursprünglichen Schuldigseins*")[2].

Ceea ce-l diferențiază pe Camus de Heidegger este faptul că, imanența fiind un termen al absolutului, autorul *Mitului lui Sisif*, cum am văzut, o respinge. Cartezian, filozoful și romancierul francez nu poate admite decît relativități și corelații. De aceea culpabilitatea personajului din *Căderea* și obsesia acestei culpabilități, sau *Sorge*, sînt văzute în lumina unui accident al conștiinței care din starea de liniște trece în afirmarea greșelii sale iremediabile. Accidentul constă în sinuciderea necunoscutei, întîlnită pe un pod al Senei. Avînd tangențe indiscutabile cu metafizica creștină, înrudiri evidente cu gîndirea heideggeriană, culpabilitatea în *Căderea* rămîne totuși în limitele speculației metafizice camusiene. Confesiu-

[1] A. Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle, Max Niemayer, 1927, ed. V-a 1941, p. 288.

[2] *Ibid.*, p. 284.

nea falsului profet din Amsterdam iradiază cu putere un sentiment al absurdului. Dacă ne întoarcem la *Mitul lui Sisif*, aflăm *Căderea* prefigurată aici, și anume în considerarea absurdului ca un rezultat al inumanității *secretată* de către om, pentru a păstra terminologia autorului. Este vorba de ceva asemănător acelui sentiment de „greață", de care vorbea Sartre. Absurdul devine, astfel, pentru Camus, printre altele „o incalculabilă prăbușire (citește *cădere* n.n.) în fața imaginii a ceea ce sîntem" [1], ceea ce evident constituie însăși substanța din care romanul își extrage desfășurarea lui atît de originală.

Și, în fine, dincolo de toate contingențele livrești sau filozofice, nu trebuie uitat, încă o dată, în ce măsură *Căderea* reprezintă o experiență personală, o stare de spirit reprezentîndu-l pe scriitor în acest crepuscul al existenței sale. Este Jean-Baptiste Clamence portretul, tratat în deriziune, al scriitorului însuși ? Este *Căderea* o autoconfesiune în manieră ironică, sarcastică, și în care acidul revărsat nu cruță nici făptura aceluia care-l mînuiește ? André Parinaud, unul dintre intimii scriitorului, este atît de lipsit de dubiu în această privință, încît, într-un studiu recent, definește romanul prin prisma acestei eventualități „*Căderea*, scrie el, este drama omului singur, în exil printre contemporanii săi și neputincios de a se face înțeles". [2]

Simone de Beauvoir, în memorialistica sa, mărturisește surpriza de a fi regăsit în figura judecătorului-penitent particularități ale scriitorului însuși, și aprecierea făcută vine din partea cuiva care a trăit un timp în intimitatea autorului *Căderii*, legat de el printr-o asiduă amiciție „Am deschis cartea sa (*Căderea*, n.n.) cu multă curiozitate. De la primele pagini l-am regăsit așa cum îl cunoscusem în 1943 : era glasul său, gesturile, farmecul, un portret fără emfază și precis, a cărui severitate era subtil temperată prin chiar excesele sale. Camus realiza astfel

[1] *Pl. I*, p. 108.

[2] A. Parinaud, *La vie d'un écrivain engagé*, în *Camus*, Hachette, *op. cit.*, p. 30.

unul din vechile sale proiecte umplerea distanței dintre adevărul său și propria sa imagine. Găseam sfîșietoare simplitatea cu care se expunea, el, care de obicei era atît de afectat. Dar, în mod brusc, sinceritatea lua sfîrșit; începea să-și deghizeze eșecurile sub anecdotele cele mai convenționale; din penitent devenea judecător; pînă la urmă, înlătura tot ce era mișcător în confesiune, punînd-o în mod prea explicit în serviciul resentimentelor sale." [1]

Dincolo de relatarea memorialistică, autoarea romanului *Les mandarins* deschide un drum către înțelegerea specificului narativ al romanului *Căderea*. Camus continuă aici practica mărturiilor, a confesiunilor, realizate sub forma unui jurnal intim (mai curînd rememorării potrivit unei cronologii proprii, din *Străinul*), a unei cronici (formă expozitivă, organizată deductiv, a participării personale la o serie de evenimente), a unei confesiuni patetice, cu puternice accente halucinatorii (cum este în *Renegatul*) etc. Intimitatea scriitorului cu materia epică a prozei sale se pare că este maniera în care Camus se simte cel mai bine și faptul poate fi înțeles dacă privim toate aceste realizări ca mărturii ale unei experiențe personale a autorului. Fiecare confesiune își are un specific creator potrivit stării de spirit a romancierului, în momentul creației respective.

Căderea, din acest punct de vedere, trădează o stare de spirit depresivă, disimulată sub artificii narative, cu atît mai revelatorii pentru subiectivitatea de moment a creatorului. Romanul este un dialog monologat, la prima vedere cel puțin. Jean-Baptiste Clamence se întreține în mod vizibil cu cineva, un compatriot întîlnit la „Mexico-City". Interlocutorul nu apare un singur moment în fața cititorului, care pînă la urmă rămîne cu sentimentul unei ectoplasme menite să incite monologul fostului avocat. Organizat după toate regulile retoricii (ca avocat, personajul este un rafinat al cuvîntului vorbit), monologul său are o finalitate derutarea convorbitorului. „Știu ce gîndiți, spune personajul la un moment dat, este destul de

[1] S. de Beauvoir, *La force des choses*. Gallimard, 1963, p. 372.

greu de a despărți adevărul de minciună, în cele ce vă povestesc. Mărturisesc că aveți dreptate." De altfel, confesiunea — pentru predicatorul de la „Mexico-City" este un mod de manifestare a duplicității fundamentale a omului, nici un om nefiind în stare să spună adevărul despre sine, pentru că ar apărea monstruos. „Nu mă mai interesează decît confesiunile, spune personajul, pentru că autorii confesiunilor scriu mai ales pentru a nu se confesa, pentru a nu spune nimic din ceea ce știu. Atunci cînd pretind că trec la mărturii este momentul de a fi atent, pentru că începe machiajul cadavrului." Întregul roman este construit pe ideea centrală a duplicității, iar numeroasele digresiuni ale personajului nu constituie altceva decît căi ale unui labirint menit să deruteze intenția lectorului de a surprinde o anume linearitate, traducătoare a unui sens clar al textului. Duplicitatea construcției este subliniată prin imposibilitatea, pînă la urmă, de a ști cu certitudine dacă există sau nu un interlocutor în acest dialog monologat (identitatea acestuia evident că nu mai interesează). Finalul romanului caută să precizeze că acest interlocutor ar fi și el un avocat parizian, prin urmare o dublură a personajului care divaghează, lăsînd astfel să se înțeleagă că întregul discurs nu a fost decît un solilocviu în fața unei oglinzi. Elementul tragic, în această alternativă, devine și mai acuzat pentru că întregul proces al înstrăinării, pe care monologul îl relatează, nu mai este o simplă înstrăinare de lume, de colectivitatea socială, ci o alienare de propria substanță umană a creatorului. În aceasta rezidă, poate, și sensul ultim al *Căderii*, de însingurare ireversibilă, de solitudine absolută, individul fiind frustat pînă și de comunicarea cu sine însuși.

Ar trebui adăugat că, sub raport estetic, actul creator întreprins de către Camus în *Căderea* este unul din cele mai dificile, obligația romancierului fiind de a întreține atenția cititorului de-a lungul unui text de amploare, prin intermediul unui discurs. Nuanțarea pe parcursul textului este admirabilă, ironia îmbinîndu-se cu tragismul,

meditația filozofică cu relatarea anecdotică particulară, jocul actoricesc cu nedisimularea, patetismul cu umorul, logica stringentă cu delirul. Cred că acestea sînt oglinzile multiple orînduite savant, după un studiu evident minuțios, despre care vorbește Camus în prezentarea cărții sale. Ambiguitatea de la idee și pînă la frază constituie, ca realizare artistică, un summum evident al artei romanești. Alături de *Străinul*, acest ultim roman al lui Camus reprezintă un model de cizelură artistică, poate încă neîntrecut în proza franceză. Asociată inflexiunilor și variațiilor continue ale unui limbaj, pînă la urmă cu totul nepretențios, fundat pe un lexic și pe armonii fonetice comune, *Căderea*, una din cele mai deznădăjduite elaborări ale romancierului, fixează arta sa de povestitor la o altitudine singulară.

Tragismul solitudinii, tratat la modul parabolic, constituie aproape în totalitate (cu excepția nuvelei *Piatra care îndeamnă)* firul conducător al volumului *Exilul și regatul*.

Janine, din *Femeia adulteră*, este o pașnică și banală soție într-un cămin burghez, în care toată preocuparea soțului este de a strînge banii necesari unei vieți ferite de lipsuri. Negustor de textile, Marcel, soțul, nu este un ins lipsit de atenții față de consoartă, dar femeia, pentru el, este un obiect adiacent preocupărilor sale fundamentale de esență comercială. Însoțindu-și soțul într-un turneu comercial prin așezările africane, Janine descoperă cu o surprindere profund tulburătoare farmecul deșertului saharian, întinderile nesfîrșite ale spațiilor inundate de nisip și lumină solară, atît de opuse orizontului mărginit în care trăise pînă atunci. Privirile ei nu se pot desprinde de corturile beduinilor, desfășurate temporar la marginea oazei, la limita dintre vegetație și infinitul nisipurilor. Beduinii reprezintă pentru ea intuirea unei libertăți desăvîrșite pe care nu a cunoscut-o niciodată și nici nu ar avea cum să o cunoască. În sensibilitatea femeii, în opoziție cu finitudinea existenței sale, își face loc misterul infinitului cu ample rezonanțe răscolitoare. În miez de

noapte părăsește patul conjugal, se strecoară prin străzile cufundate în întuneric ale micului oraș algerian și suind, animată de o febră interioară irezistibilă, scările fortului militar, se dăruie, pe platforma superioară a construcției, cerului, stelelor, deșertului, spațiilor infinite, devenite în noaptea diamantină, sub iradierea luminilor cosmice, prezențe concrete. Este o împreunare cu infinitul căpătînd în paginile atît de ascetice ale operei camusiene un splendid înveliș de autentică senzualitate. „Nici o adiere, nici un zgomot nu tulburau singurătatea și tăcerea de care Janine era înconjurată, în afara pocnetului înăbușit al pietrelor pe care frigul le transforma în pulbere. La capătul unei clipe, totuși i se păru că întreg cerul era tîrît într-o mișcare giratorie apăsătoare, deasupra ei. În densitatea nopții, uscată și rece, mii de stele apăreau fără încetare și, desprinzîndu-și de boltă strălucirea glacială, începeau să alunece pe nevăzute către orizont. Janine nu se putea smulge contemplării acestor focuri în derivă. Se rotea insensibil o dată cu ele și alunecarea imobilă o readucea încetul cu încetul către abisurile ființei sale, unde frigul și dorința se disputau. Înaintea ei stelele cădeau una cîte una, stingîndu-se lent printre pietrele deșertului, și de fiecare dată femeia se deschidea tot mai mult nopții înconjurătoare. Începea să uite frigul, greutatea ființelor, viața înnebunitoare sau înțepenită, prelunga spaimă de a trăi și a muri. După atît amar de vreme în care, fugind din fața fricii, alergase nebunește fără țel, acum se putea opri în cele din urmă. În același timp i se părea că-și regăsește rădăcinile, seva urca din nou în trupul ei care nu mai tremura. Apăsîndu-și pîntecul de parapet, întinsă către cerul în mișcare, ea aștepta numai momentul în care inima tulburată se va liniști, pentru ca o mare tăcere să se poată instala într-însa. Ultimele luciri ale constelațiilor își aruncau ciorchinile ceva mai jos către orizontul deșertului și se imobilizau. Atunci, cu o mîngîiere insuportabilă, apa nopții începu să pătrundă în Janine, acoperi frigul, urcă încetul cu încetul dinspre centrul obscur al ființei sale

și se revărsă printre buzele-i pline de gemete. O clipă mai tîrziu, răsturnată pe pămîntul înghețat, cerul întreg se întindea ușor deasupra ei." [1]

În *Femeia adulteră* solitudinea este aparentă, Janine căpătînd o nouă dimensiune a existenței în comuniunea cu infinitul spațiilor astrale.

De cu totul altă natură este singurătatea ambiguă din *Iona sau artistul cufundat în muncă,* nuvelă traducînd jumătate ironic, jumătate în tragic, sentimentul de istovire resimțit de către Camus în fața asaltului mulțimii de curioși, incitați de celebritate. Gilbert Iona (rezonanțele patronimului sînt biblice în virtutea simbolismului nuvelei) urmează o dificilă ascensiune în lumea artelor printr-o muncă asiduă și concentrare permanentă asupra șevaletului său. Pînzele sale încep să aibă cumpărători, atelierul e frecventat din ce în ce mai insistent de negustori de tablouri, confrați, admiratori, critici de artă, curioși incitați de răsunetul gloriei. Iona trăiește modest, ca și înainte de gloria sa bruscă, în mijlocul unei familii care-i conferă certitudinea creației sale. Dar în atelierul său, în permanență foind de lume avidă de celebritate, începe să se sufoce. Trebuie să picteze în timp ce mulțimea interlocutorilor îl asaltează, ceea ce pînă la urmă îi paralizează capacitatea de muncă. Pentru a se izola, își construiește un refugiu etajat, într-unul din culoarele casei sale, și acolo se închide alături de pînze și culori în așteptarea inspirației, a „stelei călăuzitoare". Dar ființa sa pare golită de verva creatoare, prezentă altădată. Zile întregi stă nemișcat în fața pînzei imaculate, într-o meditație schimnică. Într-o zi, cei apropiați îl găsesc prăbușit în chilia sa suspendată, alături de o pînză neatinsă, pe care reușise să mai scrie un singur cuvînt, a cărui lectură exactă apărea însă dificilă. Nimeni nu putea spune cu certitudine dacă Iona scrisese *solidar* sau *solitar*. Parabola închide un răsunet direct al frămîntărilor camusiene

[1] *Pl. I,* pp. 1572—1573.

din această etapă a existenței sale. Incertitudinea între solidaritate și solitarism, ca manifestare de viață, constituie însăși zbaterea lipsită de rezultat a propriei sale conștiințe. Mai mult decît în oricare dintre creațiile sale, în Iona avem portretul artistului în preajma dispariției sale tragice. Prăbușirea pictorului în fața pînzei neatinse figurează crisparea permanentă resimțită de Camus în acești ani cu privire la capacitatea sa creatoare, acea angoasă a sterilității ireversibile care-i chinuie spiritul.

O altă parabolă închizînd motive autobiografice, de astă dată în legătură cu reacția sa față de problema algeriană, este *Oaspetele*.

Daru, institutorul din cătunul de munte algerian, și-a dăruit existența misiunii de ridicare prin învățătură a populației înapoiate, dar este sfîșiat de imposibilitatea identificării cu poporul căruia îi sacrifică cei mai buni ani ai săi. În urma unui gest de bunăvoință față de un țăran inculpat de asasinat, gest interpretat cu ostilitate de consătenii deținutului, Daru găsește scris cu cretă de o mînă neexercitată, pe tabla neagră a clasei sale, o frază de amenințare. „Daru privi cerul, podișul și dincolo de el pămînturile invizibile care se întindeau pînă în apele mării. În această întindere imensă, pe care o iubise atîta, se simțea singur."

Renegatul sau un spirit confuz este considerată de către critică o proză cu totul enigmatică, al cărei sens pare aproape cu neputință de elucidat. Roger Quilliot, care a beneficiat nu numai de studiul manuscriselor și notelor zilnice, în totalitatea lor, dar și de îndelungi discuții cu autorul *Străinului*, mărturisește neputința de a oferi acestei proze o semnificație corespunzătoare, într-un fel, intențiilor prezumate ale autorului. „Misterios la lectură, scrie criticul, *Renegatul* rămîne ca atare și după examenul critic. Nu numai că nu am avut posibilitatea de a studia manuscrisul... dar și *Carnetele* sînt practic lipsite de orice indicație cu privire la acest text."[1] A rămas doar, dintr-o

[1] *Ibid.*, p. 2034.

butadă a prozatorului, ideea că nuvela ar constitui „portretul progresistului creștin." Dar lectura parabolei oferă alte indicații, iar enigma textului nu ne apare, în urma unei lecturi atente, atît de irezolvabilă.

Ne aflăm din nou în fața unui solilocviu. De astă dată este vorba de înregistrarea meditației delirante a unui ins redus la tăcere prin amputarea sălbatică a limbii, în cadrul unui ceremonial halucinant, de către vrăjitorul unui trib refugiat în *cetatea de sare,* Taghâsa, oraș construit în întregime într-un masiv salin, pierdut în imensitatea deșertului saharian. Accesul în oraș este interzis oricărui străin, iar tribul respectiv este reputat pentru primitivismul și ferocitatea sa. Personajul este un misionar catolic, a cărui fervoare mistică l-a determinat să aleagă misiunea cea mai periculoasă creștinarea populației sălbatice din Taghâsa. Misionarul este dominat de o sete a absolutului. Credința religioasă constituie pentru el o forță invincibilă, în virtutea căreia crede că poate înlătura orice obstacol. „Puternic, da, acesta este cuvîntul pe care limba mea îl rostea fără încetare, visam puterea absolută, aceea care împinge către genuflexiune, care obligă adversarul să capituleze, care, în cele din urmă, îl convertește și, cu cît adversarul este mai orb, mai crud, mai sigur de el, îngropat în convingerea lui, cu atît mai puternic răsună mărturia sa proclamînd suveranitatea aceluia care i-a provocat înfrîngerea."[1] Trecînd peste piedici multiple, reușește să ajungă în orbitoarea cetate ale cărei ziduri saline transformă lumina solară în miriade de ace făcînd vederea imposibilă. Prins, tratat cu brutalitate extremă, este închis în sanctuarul vrăjitorului, alături de fetișul tribului, dăruit cu un facies monstruos. Misionarul se află în fața unui alt absolut, a cărui forță este exercitată sălbatic. Rezistența sa față de cultul fetișului tutelar este înfrîntă în momentul sacrificiului ritual în care își pierde limba. Violența acțiunii îi subjugă conștiința. Venit cu gîndul de a converti,

[1] *Ibid.*, p. 1579.

se convertește la rîndul său, devenind adept înfocat al cultului răului, figurat de fetișul monstruos. „Am fost înșelat, admite el în delirul său mistic, numai domnia răului este fără greș, am fost înșelat, adevărul este pătrat, greu, dens, lipsit de nuanțe, binele este o reverie, un proiect fără încetare amînat și urmat de un efort istovitor, o limită cu neputință de atins și a cărei domnie este irealizabilă. Numai răul poate atinge limitele și domina în mod absolut, el trebuie slujit în vederea realizării domniei sale vizibile... Nu există nicăieri oameni drepți, ci numai stăpîni sălbatici exercitînd domnia unui adevăr implacabil." [1]

Animat de fanatismul Răului, după cum fusese înainte însuflețit de un cult al Binelui prezumat, misionarul așteaptă sub o stîncă din pustiu ivirea caravanei care trebuie să instaleze un misionar oficial în orașul cucerit de trupele franceze. Preotul trimis va fi ucis de fostul misionar, devenit adept al cultului tribal, înainte de a pătrunde în teritoriul sacrosanct al violenței. Acesta este, schematizat, textul care a trezit atîtea întrebări socotite fără răspuns. Apare cumva intenția unei ironizări a pasiunii misionare, sau a „creștinismului progresist", pentru a utiliza termenul folosit, se pare, de către autor? Parabola țintește mult mai departe, iar recuzita religioasă nu trebuie privită decît ca o metaforă. Misionarul a urmat o traiectorie dramatică între două absoluturi. El este insul care nu poate trăi existența decît servind totalități și doctrine totalitare. Relativul nu există pentru el ca instanță a umanului. El privește cu dispreț la confrații săi ocupați, pedestru, cu salvarea sufletului credincioșilor din lumea europeană. Conștiința sa îi condamnă ca indivizi speculînd latura cea mai ușoară, mai domestică, a unei doctrine străbătută de grandoarea absolutului. Absolutul său inițial fiind învins de doctrina Răului, el de-

[1] *Ibid.*, pp. 1587—1588.

vine adept al noii doctrine în care vede o altă totalitate, mai puternică, absolută în sensul superior și definitiv al cuvîntului. A fost sclav al primei credințe, va fi sclav și al celei de-a doua. Credința în absolut constituie, prin urmare, o modalitate de înstrăinare a insului de propria sa substanță umană. Aidoma profetului din *Căderea*, misionarul renegat este înstrăinat și singur nu numai față de lumea sa, ca și de lumea sălbatică de care s-a atașat, prin credința în geniul răului, dar singur și față de sine însuși, neputîndu-și afla identitatea proprie sub măștile absolutului împrumutate în derutele sale spirituale.

În măsura în care o astfel de interpretare este exactă, *Renegatul sau un spirit confuz* se impune ca una din cele mai pilduitoare parabole camusiene, constituind indirect un elogiu al spiritului relativ, singurul compatibil cu substanța umană și generator de umanism real. Parabola, crudă în desfășurarea ei, închide scene de o sălbăticie impresionantă, egalabile numai cu atrocitatea iradiată de *Colonia penitenciară* a lui Kafka.

Lăsînd la o parte *Les Muets*, cea mai puțin reușită din seria ultimelor realizări camusiene (este vorba de o grevă eșuată într-un atelier de dogărie, socialul fiind substituit, destul de minor, problemei comunicării sentimentale între indivizi), *Piatra care îndeamnă* readuce în obiectivul prozatorului semnificația credinței religioase în existența umană. Interesant rămîne modul de elaborare a nuvelei prin retușarea aproape insensibilă a unor pagini de jurnal, pe marginea călătoriei întreprinse în America de Sud, între iunie—august 1949.

În cadrul feeric al naturii braziliene, inginerul d'Arrast, ateu inflexibil, dar lipsit de ostilitate față de credința religioasă, oferă ajutorul său unui prieten ocazional, un metis. Bucătar pe un vas petrolier, salvat ca prin minune dintr-un naufragiu, metisul face legămînt de a lua parte la procesiunea religioasă din Iguape (în rada căruia

vasul său suferise accidentul), purtînd pe cap o piatră grea de cincizeci de kilograme.

Procesiunea face înconjurul orașului plecînd din fața bisericii și reîntorcîndu-se la punctul de plecare. Prin urmare, metisul are obligația de a parcurge același drum. Fapta sa este temerară, dată fiind greutatea considerabilă a pietrei. În plus, alături de d'Arrast, a luat parte în timpul nopții la o „macumba", ritual mistic al negrilor brazilieni, în care comuniunea cu divinitatea se face prin transa provocată de dansuri cu caracter popular.

Sub o arșiță de infern, istovit de noaptea nedormită, metisul încearcă să-și îndeplinească legămîntul făcut. Dar sub greutatea pietrei, la un moment dat se prăbușește. Se ridică în eforturi penibile și caută să continue parcursul procesiunii, însă, în mod vizibil, va trebui să renunțe. În fața disperării mute, întipărită pe figura omului copleșit de epuizare, greutate și căldură, d'Arrast ridică pe umerii săi piatra fatidică și execută legămîntul făcut de prietenul său. Dar, în loc de a depune piatra în fața bisericii orașului, cum fusese stabilit, făcînd încă un efort istovitor, inginerul, urmat de mulțimea credincioșilor, pătrunde în cartierul mizer al negrilor din Iguape și aruncă piatra în coliba metisului. În felul acesta prietenul său nu a eșuat în legămîntul sfînt pe care îl făcuse, iar d'Arrast, fidel propriei sale conștiințe, a oferit colibei metisului distincția sanctificării, în loc de a se apleca în fața bisericii. Nuvela marchează una din reușitele exemplare ale prozei camusiene. Decorul brazilian, invadat de vegetație ca de o mare cu neputință de stăvilit, priveliștea fantastică a „macumbei", cu dansatoarele stăpînite, pe rînd, de prezența Sfîntului Gheorghe și căzute în transă, procesiunea realizată într-un ritm dramatic, căruia nu i te poți sustrage, și, în fine, tabloul ultim în care d'Arrast, în cartierul negrilor, își permite propriul său ritual de sanctificare a mizeriei, înscriu pagini memorabile. În tentația deznădăjduită a solitudinii, care inva-

dează conștiința scriitorului, în această ultimă parte a vieții sale, *Piatra care îndeamnă* înscrie o oază de gîndire tonică. Dacă abandonăm fundalul religios al nuvelei, care nu este indispensabil deducțiilor incitate, *Piatra care îndeamnă* este o splendidă proză a posibilei comuniuni între oameni, dincolo de opreliștile culorilor epidermei, niveluri de cultură, diferențe în ceea ce privește credințele intime. Proza camusiană se încheie astfel cu o cristalizare a ideii dialogului interuman ca singură instanță salvatoare și constructivă pentru omul contemporan.

Dramaturgia imposibilului

O primă observație globală se impune în legătură cu diferența, într-un fel fundamentală, dintre creația de prozator și cea de dramaturg a lui Camus. Romanele și nuvelele sale sînt rezultate ale ficțiunii, prozatorul introducînd însă din abundență elemente autobiografice. Preferința romancierului față de simbolul cu ample iradieri face din creația sa de prozator un succedaneu al preocupărilor sale filozofice. În ansamblu, proza lui Camus este o filozofie exprimată aforistic. Fără a abandona substratul filozofic, dramaturgia sa, în mod ciudat, nu mai este determinată în primul rînd de fervoarea fanteziei. Punctul de plecare al întregii sale opere de dramaturg nu mai este ficțiunea, ci investigația istorică. Straniul constă în faptul că un autor repudiat de o parte a criticii (mă gîndesc la atitudinea revistei *Les Temps Modernes)* pentru indiferența sa față de istorie, acuzația sugerînd chiar ostilitatea esențială a creației camusiene în această direcție, se dovedește a fi un extrem de atent cercetător al surselor istorice în vederea elaborării operei sale de dramaturg. Contigența cu istoria contemporană nu poate fi negată nici prozatorului, cum s-a putut vedea destul de clar din răgazurile studiului de față în jurul *Străinului* și *Ciumei,* dar momentele concrete ale istoriei sînt, la nivelul prozei, esențializate și metaforizate pentru a putea face loc simbolului figurînd o atitudine filozofică. În

cazul dramaturgiei, istoria este prezentă prin împrejurări și personalități concrete, cunoscute, concepția filozofică a dramaturgului fiind introdusă subtil în însăși curgerea timpului. *Caligula* a solicitat un studiu atent al epocii inițiale a imperiului roman, și anume al dinastiei iulio-claudice. *Greșeala* pornește de la o informație ziaristică și reconstituie un spirit al contemporaneității, surprins prin prisma condiției umane, în societatea bazată pe puterea banului ; *Starea de asediu,* în viziunea sa simbolistică, nu este decît un proces al fascismului, iar localizarea acțiunii în Spania nu trebuie să ne facă să credem că piesa vizează o stare de lucruri proprie numai zonei franchiste a fascismului contemporan ; *Cei drepți* utilizează cronica acțiunilor teroriste din Rusia țaristă, în modul cel mai direct cu putință, introducînd în scenă personaje reale ale întîmplărilor dramatice petrecute în imperiul țarilor la începutul acestui secol. Prin urmare, dramaturgia camusiană ne introduce în plină istorie, nedeghizată sub haina expresivă a simbolului. Observația este utilă dacă dorim să temperăm, potrivit realităților operei lui Camus, excesele interpretărilor critice.

Mai mult decît interesantă ni se pare ideea de la care Camus pornește în actul creator al dramaturgiei. Prima expresie teoretică a viziunii sale dramaturgice o aflăm în manifestul „Teatrului Echipei" din 1937, schiță a unei concepții despre tragic ca esență a teatrului contemporan. Dramaturgia este datoare „să servească viața și să emoționeze omul". În acest scop, repertoriul teatral trebuie să exploreze dramaturgia acelor epoci în care „iubirea de viață este amestecată cu deznădejdea de a trăi", preferința tînărului animator de teatru algerian fiind îndreptată către „Grecia antică (Eschil, Aristofan), Anglia elisabetană (Forster, Marlowe, Shakespeare), Spania (Fernando de Rojas, Calderon, Cervantes), America (Faulkner, Caldwell), literatura noastră contemporană (Claudel, Malraux)"[1]. Spectacolul ideal, pentru Camus, îmbină „violența

[1] *Pl. I,* p. 1690.

sentimentelor cu atrocitatea acțiunii". Într-o astfel de dualitate este prefigurată însăși esența dramaturgiei sale viitoare.

Un articol din 1940, închinat lui Giraudoux, ni-l prezintă pe Camus în postura de critic intolerant față de alte posibilități dramaturgice decît acelea schițate în programul său riguros, *Jean Giraudoux sau Bizanțul în teatru* (apărut în revista *La Lumière*, mai 1940) constituie o execuție sumară, într-un spirit de severitate dogmatică, a uneia din cele mai prizate dramaturgii a teatrului francez contemporan, succesul lui Giraudoux nefiind unul de facilitate, de tipul efemeridelor teatrului bulevardier, ci unul de subtilitate. Autorul *Ondinei,* repudiată de către Camus cu specială vehemență, este un creator de splendide jocuri ale inteligenței care nu pot lăsa indiferent pe nici un iubitor al teatrului de calitate. Apare cu atît mai stranie, dar nu lipsită de interes, respingerea evident programatică a unei astfel de creații, operație argumentată, de altfel, cu toată claritatea. „Teatrul, demonstrează Camus, cu toate aparențele și în pofida d-lui Giraudoux, nu poate fi un joc. Sau, dacă este un joc, atunci nu poate fi decît atît, dar trebuie să fie cel mai pasionant dintre toate. Dar, tragic sau nu, teatrul este întotdeauna serios. Or, întregul efort al d-lui Giraudoux constă tocmai în a nu lua teatrul în serios. În loc de a se supune legilor unei arte elementare și puternice, d-l Giraudoux a situat conștiința sub proiectoare și psihologia în fața rampei. Și această iluminare albă și mută, pe care Jouvet a oferit-o *Electrei,* figurează destul de bine esențialul unei opere care pare să fie o reînnoire, dar nu este decît o negare a teatrului. D-l Giraudoux a decupat în acte filozofia care-i este proprie. Și, printr-o neînțelegere greu explicabilă din partea unui autor atît de avertizat, el a crezut posibilă confundarea mișcării dramatice cu aceea a reveriilor inteligenței. Întreaga artă a d-lui Giraudoux constă în înlocuirea marilor teme ale fatalității prin acrobații ale inteligenței... Dacă grația, spiritul, convenționalul, farmecul pot conveni, la rigoare, romanului, ele sînt

însăşi negarea teatrului... Faptul că unul din scriitorii cei mai puţini dotaţi pentru teatru este consacrat astăzi mare dramaturg demonstrează de la sine în ce măsură această artă a scenei este puţin cunoscută."[1]

Cu toate că, tentat, la începuturile sale teatrale, să aplice spectacolului directivele regizorale ale lui Piscator, în proximitatea teatrului lui Brecht, Camus, ulterior, va transforma o fugară simpatie în repulsie afişată. El se opune distanţării brechtiene, afirmînd principiul *identităţii*, al dăruirii totale, în reliefarea sensurilor umaniste şi militante majore ale teatrului, iar criticismul brechtian este văzut de autorul lui *Caligula* drept un didacticism menit să anuleze autenticul tragicului. Sensul spectacolului de teatru Camus îl află în provocarea spectatorului de a ieşi din propria lui individualitate şi solitudine, „de a se simţi proiectat în afara lui însuşi de către o oroare sacră".[2] În urmărirea acestei finalităţi, el îşi construieşte propria sa estetică dramaturgică, în continuitatea investigaţiilor efectuate de către Nietzsche în *Originea tragediei, sau elenism şi pesimism* şi ale acelora întreprinse de către Antonin Artaud în *Teatrul şi dublul său* (Gallimard, 1938).

Poate fi obiectată lui Camus unilateralizarea artei teatrale contemporane în jurul unei unice preocupări, aceea a tragicului. Dar obiecţia impune, în acelaşi timp, o atenţie acordată esenţialului concepţiei sale dramaturgice, care constă în fixarea tragicului ca artă reprezentativă a timpului nostru. În acest sens extrem de revelator este un text ca *Viitorul tragediei*, conferinţă ţinută la Atena în 1955 şi publicată pentru prima dată de către Roger Quilliot, în ediţia sa din *Pléiade* a operei lui Camus.

În primul rînd, Camus este preocupat de substanţa sau de esenţa istorică a tragicului. Tragedia înfloreşte, după el, în perioade ambigue, „în acele momente în care viaţa popoarelor este grea de glorie şi de ameninţări, în care viitorul este nesigur, iar prezentul dramatic. Eschil a

[1] *Pl. II*, pp. 1404—1409.
Pl. I, p. 1699.

fost combatant în două războaie, iar Shakespeare contemporanul unei destul de frumoase colecții de orori. În plus, amîndoi sînt situați la o cotitură periculoasă a istoriei civilizațiilor lor."[1]

Din acest punct de vedere, al contradicțiilor istorice, epoca noastră pare să fie cît se poate de propice dezvoltării unei arte tragice autentice, pentru că ea „coincide cu o dramă a civilizației", și anume cu desprinderea omului contemporan „conștient sau nu de o formă veche de civilizație, de care se rupe, fără să fi găsit încă, în egală măsură, o nouă formă menită să-l satisfacă". Ambiguitatea situației, neliniștea provocată de duplicitatea temporală, insecuritatea oferită de orice tranziție sînt sortite să genereze tragicul.

În ceea ce privește definirea tragicului, Camus schițează cîteva opinii necesare, în orice caz, înțelegerii propriei sale dramaturgii. „Fără a pretinde rezolvarea unei probleme, în fața căreia atîtea inteligențe manifestă ezitare, procedînd prin comparație, putem să încercăm a vedea în ce măsură tragedia diferă de dramă sau de melodramă. Iată care mi se pare a fi diferența forțele ce se înfruntă într-o tragedie sînt legitime în egală măsură, sînt la fel de înarmate sub raportul rațiunii. În melodramă sau dramă, dimpotrivă, numai una este legitimă. Altfel spus, tragedia este ambiguă, iar drama — simplistă. În prima, fiecare forță este în același timp bună și rea. În cea de a doua, unul este binele și altul este răul (și iată pentru ce, în zilele noastre, teatrul de propagandă nu este altceva decît o resurecție a melodramei). Antigona are dreptate, dar nici Creon nu este lipsit de ea. La fel Prometeu este totodată drept și nedrept, iar Zeus, care îl oprimă fără milă, este de asemenea în dreptul său. Formula melodramei ar fi «Unul singur este drept și justificabil», iar formula tragică prin excelență «Toți sînt justificabili, nimeni nu este drept». De aceea corul tragediilor antice oferă mai ales sfaturi de prudență. Pentru că el este conștient de faptul că pînă la o anume limită toată

[1] *Ibid.*, p. 1699.

lumea are dreptate și că acela care, prin orbire sau pasiune, ignoră această limită, merge către catastrofă pentru a încerca triumful unui drept pe care crede că este singur în stare de a-l deține. Tema constantă a tragediei antice este astfel *limita care nu trebuie depășită* (n.n.). De o parte și de cealaltă a acestei limite se întîlnesc forțe legitime în egală măsură, dar într-o înfruntare vibrantă și neîntreruptă. A te înșela asupra limitei, a dori să rupi echilibrul înseamnă să te prăbușești... Ne explicăm în acest fel de ce drama ideală, de felul dramei romantice, constă în primul rînd în mișcare și acțiune, pentru că figurează lupta dintre bine și rău și peripețiile acestei lupte, în timp ce tragedia ideală, și mai ales cea greacă, este în primul rînd tensiune, pentru că este opoziția, într-o imobilitate obstinată, a două puteri, acoperite fiecare de masca dublă a binelui și răului... Și dacă tragedia se termină prin moarte sau pedeapsă, este important de a nota că ceea ce se pedepsește nu e crima însăși, ci orbirea eroului care a negat echilibrul și tensiunea." O astfel de viziune asupra tragicului are avantajul de a îmbina experiența veacurilor anterioare cu situația prezentă a omului contemporan, ceea ce înseamnă că dramaturgia actuală nu este obligată să repete modelele ilustre, ci să creeze autentic pe baza materiei prime pe care o are la îndemînă. „Omul de astăzi, care își strigă revolta fiind conștient de limitele ei, care aspiră către libertate și este supus necesității, acest om contradictoriu, sfîșiat, lucid cu privire la ambiguitatea individului și a istoriei sale, acest om este omul tragic prin excelență."[1]

Condiția umană în lumea modernă este privită de către Camus prin prisma unei detențiuni între zidurile aspre, cu totul inospitaliere, ale unor limite covîrșitoare, a căror transgresare sau prăbușire pare imposibilă. Revolta afirmă numai detașarea individului de acest destin. Lupta cu destinul, în epoca noastră, este, ca atare, o tentație a imposibilului, omul contemporan fiind caracterizat prin pasiunea sa față de acest imposibil, pasiune văzută

[1] *Ibid.*, pp. 1703—1707.

în ce are ea negativ, ca dorință de rezolvare a unei asemenea situații, adică întru totul pozitivă din punctul de vedere al calificării etice.

Pentru Camus o astfel de pasiune configurează sursa fiorului tragic și al autenticului în teatrul contemporan. „Pasiunea imposibilului este pentru dramaturg un obiect de studiu tot atît de valoros ca și cupiditatea sau adulterul. A o prezenta în toată violența sa, a-i ilustra ravagiile, a provoca explozia eșecurilor, iată care era proiectul meu. Și pe baza acestui proiect trebuie judecată această operă (dramaturgia camusiană, n.n."). [1] Rîndurile extrase din prefața la ediția americană a teatrului lui Camus, *Caligula and three other plays* (ed. Knopf, 1958), sînt tranșante și revelatorii. *Caligula* și *Cei drepți* ar reprezenta, în acest sens, tentații imposibile rezolvate prin eșecuri explozive, iar *Starea de asediu* și *Greșeala* ar demonstra tragicul situațiilor imposibile. În acest fel dramaturgia camusiană trebuie privită drept un *teatru al imposibilului*. Respectînd indicația autorului, extrem de prețioasă pentru interpretarea exactă a dramaturgiei sale, am intitulat ca atare și capitolul pe care cititorul îl parcurge în acest moment.

Cred că o astfel de titulatură este utilă pentru că evită confuzia pe care o poate provoca cealaltă denumire (care a făcut epocă), și anume *teatru al absurdului*. Confuzia apare în mod curent și în publicistica noastră în care, nu o dată, Camus este văzut ca dramaturg sau prozator al absurdului. Echivocul nu comporta gravitate atîta timp cît studii de specialitate nu făcuseră distincțiile absolut necesare în această sferă, la ora actuală destul de largă, a literaturii absurdului. Dar din momentul apariției unor disjungeri cu autoritate științifică, titulatura de *teatru al absurdului* oferită dramaturgiei camusiene reprezintă o inadvertență față de adevăr. Asemenea disjungeri au fost realizate, cu o competență indiscutabilă, de către Martin Esslin în lucrarea sa, devenită clasică, *The theatre of the absurd* (Londra, 1961).

[1] *Pl. I*, p. 1728.

Teatrul absurdului, ca denumire generală, reunește autori diferiți prin modul în care își exercită personalitatea, dar identificabili prin interesul acordat introducerii în teatru a unor noi convenții, destinate să înlăture cu totul rigiditatea constructivă a teatrului tradițional. Sîntem, prin urmare, în fața unei largi tendințe iconoclaste, avînd drept scop crearea unei dramaturgii heterodoxe (în raport cu maniera tradițională, supusă unei logici strîngente a acțiunii și psihologiei personajelor). Care este rezultatul acestei acțiuni iconoclaste? Esslin îl descrie succint „Piesele din această categorie nu au nici canava, nici intrigă, sînt fără personaje identificabile și prezintă publicului un fel de marionete, nu au o temă perfect clară și rezolvată, deseori nu au nici început sau final, reflectînd nu fenomene ale realității, ci reverii sau coșmaruri, iar dialogurile nu sînt pertinente, ci se caracterizează prin incoerență". Identificarea dramaturgiei absurdului, prin tabloul simptomatic oferit mai sus, stabilește de îndată o serioasă distanță între teatrul lui Camus și cel numit *al absurdului*. Esslin, față de confuziile făcute în publicistica occidentală în această problemă, ține să specifice, la obiect, diferențierile „Ceea ce noi numim Teatru al Absurdului, scrie el, nu este singurul teatru preocupat de o asemenea problematică. Un sentiment identic al nonsensului vieții, al inevitabilei deprecieri a idealurilor și purității țelurilor, inspiră numeroase opere ale unor autori dramatici ca Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre și chiar Camus. Acești scriitori diferă totuși de aceia aparținînd Teatrului Absurdului într-un punct important ei expun sentimentul lor asupra iraționalității condiției umane sub forma unui raționament lucid și construit logic, pe cînd Teatrul Absurdului exprimă semnificația aceleiași condiții și demonstrează ceea ce rațiunea are ca inadecvat, abandonînd în mod deliberat procedeele raționale și gîndirea discursivă. În timp ce Sartre și Camus aduc un conținut nou unei convenții vechi, Teatrul Absurdului face un pas mai departe, tinzînd să creeze o unitate între postulatele sale fundamentale și

forma în care aceste postulate sînt exprimate... Camus socotește, într-adevăr, că în epoca noastră dezamăgitoare lumea a încetat de a mai avea un sens, dar el face acest lucru în stilul discursiv, elegant rațional, al unui moralist din secolul al XVIII-lea și în piese rafinate și bine construite... Iar limbajul elegant și argumentația strălucitoare a lui Sartre și Camus, în riguroasa lor explorare a condiției umane, implică, într-un fel, convingerea tacită că raționamentul logic poate oferi soluții valabile existenței..." Spre deosebire de aspectul heterodox, supus iraționalității, al teatrului unui Ionescu sau Beckett, teatrul lui Camus înlesnește spectatorului să desprindă „o lecție filozofică, formulată intelectual. Teatrul Absurdului, care nu procedează prin concepte intelectuale, ci prin imagine poetică, nu ridică, prin expunerea sa, nici o problemă intelectuală, după cum nu furnizează nici o soluție netă care ar putea fi redusă la nivelul unei învățături sau a unei apoftegme."

Specia acestui Teatru al Absurdului (pentru a folosi și noi majusculele pe care Esslin le utilizează în permanență, ostentativ) cuprinde opera unor dramaturgi ca S. Beckett, Arthur Adamov (parțial), E. Ionescu, Dino Buzzati (căruia Camus îi va adapta piesa *Un caso clinico*, în 1955, arătînd prin aceasta că, raționalist riguros, nu disprețuiește totuși iraționalismul confraților săi absurdiști), Jean Tardieu, Boris Vian, Ezio d'Errico, Manuel de Pedrolo, Fernando Arrabal, Amos Kenan, Max Frisch, Wolfgang Hildesheimer, Gunter Grass, Harold Pinter, N. F. Simpson, Edward Albee etc., etc. Manifestarea cuprinde, după cum se vede, aproape toate națiunile lumii, stegarii noului teatru fiind însă un român, un irlandez și un rus. Geniul absurdității se manifestă prin Ionescu, Beckett și Adamov.

Esslin definește structura dramaturgiei camusiene lapidar, însă esențial, ca fiind alcătuită dintr-un conținut nou grefat pe o formă veche, tradițională, a teatrului clasic. Cu aceasta el și arată că, în cazul autorului *Stării de asediu*, ceea ce constituie obiect amplu de discuție este

problematica piesei și modul în care aceasta apare cristalizată în personaje. Puținele excepții de la o astfel de regulă nu fac decît să o confirme. Este vorba de piesa colectivă *Revoltă în Asturii,* scrisă în perioada pasiunii piscatoriene a dramaturgului și care încearcă să facă, din reprezentarea scenică a radicalizării conștiinței politice a minerilor spanioli, o complicată mașinărie destinată să pună spectatorul, printr-un efect de simultaneitate, în contact cu spinoasele probleme sociale ale unei Spanii dominată de măsuri reacționare. La fel, *Starea de asediu* construită în maniera *moralităților* medievale, are un caracter simbolic și e lipsită, prin urmare, de tensiunea capabilă să genereze spectatorului fiorul tragic. Atît *Revoltă în Asturii* cît și *Starea de asediu* sînt încercări ale unui *teatru total,* cum le numește undeva dramaturgul, adică un teatru capabil de a pune în mișcare toate resorturile scenice acumulate de-a lungul evoluției dramaturgice, încercare abandonată de către scriitor prin ineficiența ei, sancționată, de altfel, și de către indiferența publicului (în cazul *Stării de asediu).*

În ceea ce privește izvoarele concepției despre tragic a dramaturgului, nu poate fi ignorată, în primul rînd, afecțiunea specială purtată de către Camus operei lui Nietzsche. *Originea tragediei, sau elenism și pesimism* trebuie să fi constituit o lectură încă de tinerețe a scriitorului, utilizată de către el în mod divers. Astfel, dacă ne reamintim de figura mitică a lui Zagreus, din *Moartea fericită,* romanul neterminat, dar constituind un depozit de materie primă romanescă pentru activitatea ulterioară a prozatorului, ea este evident împrumutată din *Originea tragediei,* prin avatarurile lui Zagreus filozoful german demonstrînd originea dionisiacă a tragediei attice. Tot din *Originea tragediei* este desprinsă ideea camusiană a bipolarității tragice, a ambiguității tragediei, cu înfruntarea a două forțe avînd o egală legitimitate logică. Nietzsche este acela care dezbate pe larg această problemă în lucrarea citată, una din cele mai strălucite ale creației sale. Forțele în competiție sînt pentru el două mari ins-

tincte ale naturii, existînd obiectiv în structura umană, în absența oricărui intermediar estetic, și anume *apolinicul* și *dionisiacul*. Forța reveriei și aceea a beției sau orgiasticului, demonicului. Tragicul attic nu înseamnă altceva, pentru Nietzsche, decît îmbinarea într-o unitate, într-un „agregat misterios", cum spune el, a celor două mari forțe antagonice care configurează personalitatea umană și îi determină acțiunile. Ideea *imposibilului* ca putere interioară încitînd tensiunea tragică este împrumutată, într-o manieră aproape neelaborată, din textul *Originii tragediei,* Nietzsche atrăgînd atenția asupra acestui factor generator de tragic prin intermediul unei vechi legende grecești : „După o legendă străveche, regele Midas îl urmări îndelung prin păduri pe bătrînul Silene, prietenul lui Dionysos, fără a-l putea ajunge. Cînd, în cele din urmă, puse stăpînire pe el, regele îl întrebă care anume era lucrul pe care un om trebuia să-l prefere înaintea tuturor și să-l socotească superior a tot ce există. Nemișcat și încăpățînat, demonul rămase mut, pînă ce, constrîns de către învingător, izbucni în hohote de rîs și murmură aceste cuvinte „Neam trecător și nefericit, copil al hazardului și al durerii, de ce mă silești să-ți destăinuiesc ceea ce pentru tine ar fi mai bine să nu cunoști niciodată ? Ceea ce tu ar trebui să preferi, mai presus de toate, este *imposibilul* (s.n.) este faptul de a nu te fi născut, de a nu *fi,* de a fi *neant*. Dar, după aceasta, ceea ce tu poți să-ți dorești mai mult este să mori cît mai curînd". Vechii greci au cunoscut, prin urmare, din plin angoasa și ororile existenței. Opusă acestui sentiment al dionisiacului, forța apolinică a reveriei, calmului și echilibrului l-a făcut pe omul attic să proiecteze în afara lui, într-un fel de antagonism față de angoasă și de senzația nimicniciei ființei, lumea zeilor olimpieni, „viziunea plină de extaz a martirului torturat, viziune opusă supliciilor sale". Dar o atare lume ține de domeniul esthezisului, ceea ce îl face pe Nietzsche să formuleze o lege care atribuie artei un rol primordial în existența umană „Existența lumii, spune el, nu se poate